



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALLAN GOMES MENEZES

**IMAGENS MOVIMENTÍCIAS: QUANDO A FOTOGRAFIA TANGENCIA O
CINEMA**

FORTALEZA

2022

ALLAN GOMES MENEZES

IMAGENS MOVIMENTÍCIAS: QUANDO A FOTOGRAFIA TANGENCIA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação
Área de concentração: Fotografia e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M51i Menezes, Allan Gomes.
Imagens movimentícias : quando a fotografia tangencia o cinema / Allan Gomes Menezes. – 2022.
156 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
1. Entre-imagens. 2. Fotografia contemporânea. 3. Cinema. I. Título.

CDD 302.23

ALLAN GOMES MENEZES

IMAGENS MOVIMENTÍCIAS: QUANDO A FOTOGRAFIA TANGENCIA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Fotografia e Audiovisual

Aprovado em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Para meu irmão, André Gomes Menezes,
pelo amor, apoio e carinho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Francisca Cláudia Gomes da Silva, e ao meu pai Francisco Gonçalves de Menezes (*in memoriam*) por todo o amor.

Ao meu irmão, André Gomes Menezes, pelo amor, apoio e carinho e por me presentear com minha primeira câmera.

Ao meu orientador Osmar Gonçalves, pela sabedoria generosamente compartilhada, pela compreensão em todos os momentos e pela amizade.

A professora Maria Inês Dieuzeide pela essencial participação na qualificação da pesquisa.

Aos professores Antonio Fatorelli e Marcelo Dídimo, por aceitarem o convite para compor a banca e fornecer comentários tão engrandecedores para a pesquisa e para o pesquisador.

A Davi Martins e a Bruno Rodrigues, pelo apoio nas questões de revisão.

Aos amigos Sávio de Borba, Gabi Aracaqui e Cristiellen Rodrigues, pelo apoio.

Aos colegas do mestrado pelas frutíferas discussões.

Aos que lutam contra a ignorância e o obscurantismo do atual desgoverno.

*“I’ve been looking so long at these pictures of
you*

That I almost believe that they’re real”

Pictures of you – The Cure

RESUMO

Essa dissertação pretende compreender quais as alterações plásticas, conceituais e midiáticas que advém em uma imagem fotográfica ao ser acrescida de um movimento muito discreto e sutil no interior do seu quadro ao ponto de torná-la ambígua entre o estático e o movimento. Este fato causa uma confusão em seus espectadores, incapazes de identificar suas temporalidades de imediato. Essa discussão é alcançada de maneira pertinente através do diálogo com os nossos objetos, duas obras contemporâneas brasileiras: “Frutos Estranhos” (2006) de Rosângela Rennó e “Arvorar” (2012) de Kátia Maciel. Partiremos do conceito de “imagens técnicas”, de Vilém Flusser, já que este abarca tanto a fotografia quanto o cinema, para entender como essas características diluem-se entre essas imagens. Com o conceito de “entre-imagens” de Raymond Bellour entenderemos como ocorrem os entrelaçamentos de imagens com temporalidades distintas e como nossos objetos se destacam por uma hibridização demasiada tênue. Para compreensão dessas imagens faremos um diálogo entre conceitos advindos tanto do cinema quanto da fotografia; ao transversalizá-los, visamos aproximar a forma da escrita da forma das obras, desenvolvendo uma análise híbrida bem como as obras em questão, sem deixar de citar o vídeo e as novas mídias como mediadores dessa hibridização. Também consideraremos imagens fora do meio artístico, entendendo que a produção de imagens em geral está conectada. Dois grandes momentos da produção artística, o projeto moderno e o contemporâneo, serão considerados a fim de expor as experiências que circundam os objetos, para isso estabeleceremos diálogos com autores como Maurício Lissovsky, Jacques Aumont, André Bazin, Arlindo Machado, Philippe Dubois, entre outros. Para compreendermos como as obras põem em xeque a questão temporal de ambas as linguagens abordadas, iremos nos debruçar sobre seus dispositivos, suas formas consolidadas e sua leitura feita pelo público, para isso nos apoiaremos nas ideias de André Parente, Antonio Fatorelli, Lúcia Santaella, Roland Barthes, entre outros. Com isso faz-se viável uma análise aprofundada dessas obras focada em sua limítrofe temporalidade relacionando-a com outras questões nelas presentes, viabilizando o entendimento da forma e do contexto em que elas são produzidas e quais são seus efeitos no público.

Palavras-chave: entre-imagens; fotografia contemporânea; cinema.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand what are the plastic, conceptual and media changes that come from a photographic image when adding a very discrete and subtle movement to its frame, making it ambiguous between the static and the movement. This provokes some disorientation in the viewers, incapable of initially recognizing its temporality. Such discussion is made possible by using as subject the works "Frutos Estranhos" (2006) by Rosângela Rennó and "Arvorar" (2012) by Kátia Maciel. We will start from Vilém Flusser's concept of 'technical images', as it comprises both photography and cinema, in order to understand how these characteristics dilute among these images. Raymond Bellour's concept of 'inter-images' will be the starting point for understanding the entanglement of images with distinct temporalities and how our objects stand out for being far too thinly hybridized. To understand these images we will start a dialogue between concepts derived from both film and photography; when interlacing them, we sought out to make the form of writing here closer to the form of the aforementioned works, thus creating a hybrid analysis, akin to these works, not without mentioning the video and the new media as mediators of such hybridization. We will also consider images belonging to non-artistic fields, as we understand that the production of images in general is connected. In order to demonstrate the experiences that surround the objects, we will situate two great moments of artistic production, the modern and contemporary projects, for this, we will use contributions from authors such as Maurício Lissovsky, Jacques Aumont, André Bazin, Arlindo Machado, Philippe Dubois, among others. To understand these works question both languages approached, we will dive into their devices, their consolidated forms and their reading by the public. For this, we will rely on the ideas of André Parente, Antonio Fatorelli, Lucia Santaella, Roland Barthes, among others. Thus, a thorough analysis of these objects focused on their borderline temporality is feasible, relating it to other issues present in the works, as well as enabling an understanding of the form and context in which they are produced and what their effects on the public are.

Keywords: between-the-images; contemporary photography; cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Representação gráfica de Arlindo Machado.....	21
Figura 2 –	Imemorial.....	31
Figura 3 –	Imemorial.....	31
Figura 4 –	Imemorial.....	31
Figura 5 –	Cerimônia de despedida.....	32
Figura 6 –	Hipocampo.....	33
Figura 7 –	Hipocampo.....	34
Figura 8 –	Duas Lições de Realismo Fantástico.....	35
Figura 9 –	Bananeira – Série Frutos Estranhos, 2006.....	36
Figura 10 –	Lagoa – Série Frutos Estranhos, 2006.....	37
Figura 11 –	Salto – Série Frutos Estranhos, 2006.....	37
Figura 12 –	Inútil paisagem.....	41
Figura 13 –	Inútil paisagem.....	41
Figura 14 –	Autobiografia.....	42
Figura 15 –	Mar adentro.....	44
Figura 16 –	À sombra.....	45
Figura 17 –	Arvorar, 2012.....	46
Figura 18 –	Dinamismo de um cão na coleira, 1912.....	53
Figura 19 –	O amolador de facas, 1912-1913.....	54
Figura 20 –	Universo das imagens.....	56
Figura 21 –	The Lion running Tamer, Étienne-Jules Marey, 1886.....	57
Figura 22 –	Nu descendo a escada, Marcel Duchamp, França, 1912.....	58
Figura 23 –	“O soldado caído”, Robert Capa, Espanha, 1936.....	59
Figura 24 –	Il fumatore – il cerino -la sigareta, Anton Giulio Bragaglia, Itália, 1913.....	60
Figura 25 –	Locomoção Humana IIIB, Étienne-Jules Marey, 1886.....	60
Figura 26 –	Encontro Fortuito, Duane Michals, Estados Unidos, 1970.....	61
Figura 27 –	Galope, Eadweard Muybrigde, 1870.....	62
Figura 28 –	Exemplo de praxinoscópio, embaixo dele vemos outras tiras de papel com figuras que são animadas por ele quando movimentado.....	69
Figura 29 –	Um exemplar de cinetoscópio em uma exibição, uma atração popular de sua época.....	69

Figura 30 –	Exemplo de lanterna mágica.....	72
Figura 31 –	<i>Photographic gun</i> , da série “Anti-cinema”.....	73
Figura 32 –	Helena Fourment retratada por Peter Paul Rubens.....	78
Figura 33 –	O pedreiro, Alemanha, August Sander, 1928.....	80
Figura 34 –	Derrière la Gare Saint-Lazare, Cartier Bresson, 1932.....	80
Figura 35 –	Criança com granada de brinquedo, Central Parque, Nova York, Diane Arbus, 1962.....	81
Figura 36 –	Serra Pelada, Pará, Sebastião Salgado, década de 1980.....	81
Figura 37 –	Milk Drop Coronet, 1943, Estados Unidos.....	83
Figura 38 –	Political rally, Chicago, 1956 – Presente no livro “The Americans”, de Robert Frank.....	86
Figura 39 –	O mistério da rua.....	88
Figura 40 –	Cut with the kitchen knife.....	89
Figura 41 –	Elsa Maxwell charity toy ball in Waldorf Astoria, New York.....	91
Figura 42 –	Esquema de Arlindo Machado.....	98
Figura 43 –	Imagens movimentícias no esquema de Arlindo Machado.....	99
Figura 44 –	Imagem presente em “Postais para Charles Lynch”.....	104
Figura 45 –	Exemplo de <i>cinemagraph</i> , de Jamie Beck e Kevin Burg.....	106
Figura 46 –	Monitor I, Stephen Partridge, 1975.....	108
Figura 47 –	Exemplo de multitela: “Apple Tree”, Nam June Paik, 1995.....	110
Figura 48 –	Jackson Pollock durante seu processo de pintura.....	113
Figura 49 –	Modelo de câmera escura.....	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	A BUSCA DE NOVAS TEMPORALIDADES: DAS IMAGENS TÉCNICAS ÀS ENTRE-IMAGENS.....	30
2.1	As imagens movimentícias para além das imagens técnicas.....	50
3	OS DOIS GRANDES PROJETOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	66
3.1	O projeto moderno.....	68
3.2	O projeto contemporâneo.....	94
4	A TEMPORALIDADE DAS IMAGENS MOVIMENTÍCIAS.....	117
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
	REFERÊNCIAS.....	154

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo configura-se como uma extensão da pesquisa intitulada “*Imagens que escorrem: uma investigação poética das entre-imagens*”, apresentada como trabalho de conclusão de curso para a graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Nessa pesquisa, o pensamento sobre hibridização também parte das obras que conduzem esta dissertação.

A partir dos trabalhos *Frutos Estranhos* (2006), série de fotos apropriadas pela artista mineira Rosângela Rennó e expostas em monitores em formato de vídeo e *Arvorar* (2012), instalação da artista carioca Kátia Maciel, nos lançaremos em uma investigação sobre a hibridização entre fotografia e cinema que ocorre no aspecto temporal de maneira muito sutil. Neste caso, a fotografia manifesta um movimento lento o suficiente para atravessá-la sem nos desconectar bruscamente ao que víamos antes, ao mesmo tempo que nos punge com algo além.

Em *Frutos Estranhos* nos deparamos com uma série de pequenos monitores expostos de maneira semelhante a um quadro fotográfico, fixados na parede do espaço expositivo, de maneira que cada um apresenta uma fotografia. Logo nota-se que todas têm aspecto de fotografias vernaculares, retiradas de arquivos pessoais. Da mesma forma, nota-se que se tratam de fotografias velhas.

O fator de hibridização nesta série encontra-se no fato de que essas imagens, a princípio, apresentam-se fixas, da maneira como se costuma pensar uma fotografia. Porém, a depender da perspicácia do olhar do espectador, ao se projetar diante da imagem por alguns minutos, é possível notar que esta apresenta uma mudança constante, ao mesmo tempo que muito lenta.

Ocorre que há um movimento tão sutil, que podemos entendê-lo como uma dilatação, permitindo aos corpos retratados que se movam alguns centímetros durante alguns poucos minutos. Desta forma, a fotografia de um mergulhador faz com que ele flutue lentamente na água. Neste mesmo viés, a fotografia de um homem saltando o retrata aproximando-se lentamente do seu destino.

Com isso entendemos que o encanto da obra em questão se realiza quando o espectador descobre que a fotografia que vira esteve a todo tempo em movimento, ou seja, ocorre no momento em que se dá conta a qualidade temporal híbrida antes implícita na obra.

Já em *Arvorar* identificamos dimensões macroscópicas. Nesta obra, a imagem reserva uma sala do espaço expositivo somente para si. Ao entrarmos na sala escura vemos uma imagem projetada que ocupa todo o espaço de uma das paredes, semelhantemente à uma tela

de cinema, na qual nos deparamos com uma imagem inicialmente estática que nos mostra uma floresta do ponto de vista de quem está dentro desse ambiente.

Antes da projeção é possível identificar dois microfones suspensos no teto à altura média de uma pessoa adulta. Juntamente a cada microfone, também suspenso no teto, há um sutil ponto de luz que nos convida a nos aproximarmos destes dispositivos.

Ao assoprar esses dispositivos o movimento que sai do corpo do espectador atravessa a imagem de maneira automática e, então, a fotografia da mata é vista atravessada por uma suave brisa que perpassa a imagem brevemente. E assim ocorre cada vez que há um sopro no microfone.

Nesse caso vemos que a hibridização tem um momento demarcado, mas, ao considerarmos o primeiro contato do espectador com a obra, fica claro o caráter de surpresa que há em seu modo de hibridização, apesar de um método diferenciado. Assim como em Rennó, a qualidade híbrida não está posta desde o início.

Ao fazer com que um pequeno movimento do espectador reverbere inesperadamente em uma fotografia de grandes dimensões, vemos como a questão da hibridização temporal é usada com a finalidade de gerar um efeito quase mágico para quem entra em contato com a obra em questão.

Diante do que foi descrito é notável a particularidade dessas obras, pois vemos que mesmo levando em consideração o campo de passagens entre o estático e o movimento, entre fotografia e cinema, estas obras se destacam pela forma como trabalham essa proximidade.

Escolhemos estas obras pela perceptível peculiaridade em relação à hibridização temporal, que nos faz pensar muito além de apenas justaposições de imagens estáticas e em movimento. Para além da influência de uma fotografia em um filme e vice-versa, elas nos fazem realmente questionar o tempo imagético, gerando uma confusão frutífera às nossas noções de imagem, assim como nos trazem suspensões temporais distintas o suficiente para questionarmos o nosso olhar, fato raro, pois as imagens “[...] aparentemente não precisam ser decifradas” (FLUSSER, 2018, p. 21), para o público que julga entender a imagem pelo simples fato de ter observado os elementos presentes em seu conteúdo.

Para compreendermos melhor esse fenômeno e suas consequências na produção e percepção de imagens em geral, consideramos uma série de conceitos, como os de “imagens técnicas”, “entre-imagens”, “máquinas semióticas” e tantos outros que veremos ainda nessa introdução, tão necessários quanto as contextualizações de diferentes momentos da produção de imagens, que acompanhará estes conceitos.

Em razão desta complexidade, que exige uma série de conceitos e contextualizações a serem feitas, entendemos que estas obras ainda nos são rentáveis, principalmente em uma dissertação, onde há mais espaço para desenvolver e relacionar todas estas ideias por meio das obras, assim como a disponibilidade de uma estrutura que sustente o desenvolvimento deste pensamento.

Outro motivo que explica a escolha das duas obras é o fato de que cada uma tem seu modo de trabalhar a mesma questão pertinente à esta pesquisa. Como vimos, na obra de Rennó o “micromovimento” é constante, enquanto que em Maciel, é acionado pelo espectador. Em Rennó as imagens são expostas em tamanho comum às fotografias, enquanto que em Maciel nos deparamos com uma imagem em dimensões macroscópicas. Dessa forma, a relação entre as duas obras torna-se complementar ao constarmos a questão da hibridização sendo trabalhada através de qualidades distintas.

Em relação ao recorte da presente pesquisa devemos pontuar que apesar de levarmos em consideração aspectos midiáticos, formas de apresentação, entre outros aspectos provenientes dessa hibridização, ele se refere especificamente ao aspecto temporal manifestado internamente nessas imagens; o tempo, e conseqüentemente, o movimento que elas apresentam dentro dos seus limites, assim, buscando compreender os efeitos disso tanto no entendimento sobre fotografia e sobre cinema quanto nos efeitos gerados no público.

A qualidade que impressiona os espectadores destas imagens e que mais nos interessa nesta pesquisa é esta temporalidade diferenciada. Derivada de uma hibridização temporal ambígua e confusa, através de seu caráter tênue, nos leva ao ponto de não sabermos qual caráter temporal atribuí-las, ao construírem um tempo indistinguível. Desta forma, se mostram para além do conceito de imóvel, ligado à fotografia, e do conceito de móvel, atribuído ao cinema.

Através da complexidade temporal das obras aqui expostas, desejamos ir além nestas explorações já desenvolvidas, analisando como se dá e quais são os efeitos de uma temporalidade que, para além de “entre-imagética”, apresenta-se ainda mais “confusa” ao ponto de causar uma “espécie de vertigem” (PARENTE, 2015, p. 185) nos seus espectadores.

Por isso podemos considerar que a presente pesquisa é um recorte mais específico dentro da questão das entre-imagens através da peculiaridade acerca de como isso ocorre – muito tênue – nas obras aqui pesquisadas.

Para isso, iniciaremos com uma contextualização das “imagens técnicas”, conceito de Vilém Flusser (2018, p. 21) que nos torna mais claras as diferenças das imagens geradas por “máquinas semióticas” (MACHADO, 2007, p. 10), campo que engloba uma variabilidade de

imagens provenientes de diferentes técnicas, que vai desde a fotografia, passando pelo cinema, alcançando o vídeo e as demais manifestações contemporâneas. Com isso, destacamos uma de suas características em comum, o fato de que não concentram sua produção exclusivamente na mão do artista, pois passam a ser criadas pela mediação de uma máquina, fruto de uma escrita científica. Contrariamente ao que ocorre na pintura, na gravura e na escultura, imagens provenientes diretamente das mãos do artista.

No caso das obras estudadas, essa contextualização se dá partindo da fotografia em direção ao cinema, sem deixar de pontuar que ambas as obras são atravessadas pelo vídeo e pelos *softwares* de computador para alcançarem uma temporalização diferenciada.

Esses atravessamentos são a base para a construção de obras com uma temporalidade tão peculiar como as que abordamos. Com a finalidade de melhor compreendê-los, passaremos pela análise de dois grandes momentos da produção artística.

Dziga Vertov, cineasta soviético da década de 1920, defendia: “Nós protestamos contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo” (1983, p. 248). A partir dessa fala podemos citar o primeiro desses momentos, o projeto moderno, no qual consolidaram-se as formas artísticas, entre elas, a “forma cinema” (PARENTE, 2015, p. 36), bem como a “forma fotografia” (FATORELLI, 2013, p. 21), presas aos seus respectivos dogmas da suposta pureza da linguagem, que norteavam o então momento da produção artística.

Nesse momento da produção prezava-se pelo que se entendia como a “essência” de cada linguagem, onde a pergunta “o que é o...?” situava-se no centro das investigações das diversas artes e linguagens¹.

Essa abordagem gerou uma série de “caixas ontológicas” de manifestações artísticas, pois essa situação centralizou a produção de cada uma delas em torno de suas propriedades elencadas como essenciais.

Dentro da questão da temporalidade, o projeto moderno se manifesta na busca pelo “instante”. Baseando-se em um ideal de suposta anulação do tempo proveniente da câmera fotográfica, a produção imagética se pauta pela busca de um instante indivisível e que sintetiza a situação retratada.

¹ Um exemplo contundente desse tipo de pensamento é o livro do crítico e teórico André Bazin, intitulado: “O que é o cinema?”, que traz essa questão como norteadora dos textos ali reunidos.

Porém, as experiências que mais nos interessam são as que se projetam para além do discurso hegemônico, o que nos levará à contaminações entre as linguagens, que fogem da noção de “instante” e que abriram possibilidades para experiências como as que estudamos. Estes experimentos carregarão nosso olhar para outros “modernismos” e nos permitirão tecer aproximações entre parte dessa produção e as obras aqui abordadas.

Também veremos que a “busca ontológica” da modernidade, apesar de ter suprimido muitos dispositivos imagéticos, consolidou aquele que considerou atender às propriedades elencadas como essenciais para a fotografia e para o cinema, o que auxiliou a inserção dessas imagens no circuito artístico.

Dessa forma, demonstraremos que mesmo carregado de um discurso contrário ao que se vê nas obras pesquisadas, esse projeto teve sua importância para as linguagens do cinema e da fotografia.

Juntamente ao projeto moderno, veremos o projeto contemporâneo, a fim de complementar a compreensão dos caminhos que a hibridização temporal tomou até chegar às obras pesquisadas. Neste momento veremos uma ascensão da hibridização tanto na produção, com outros modos de operação, quanto no discurso hegemônico, que alarga suas possibilidades ao deslocá-lo da questão “o que é o...?” para a questão “o que pode o...?”.

É válido considerarmos que o discurso de um projeto não dita sua produção por completo. Há hibridizações na modernidade, há purismos na contemporaneidade, porém, o discurso de cada momento deve ser considerado com a finalidade de contextualizar o viés ideológico que circunda a obra.

Dessa forma, demonstramos que anteriormente às experiências centrais desta pesquisa, identifica-se uma série de relações entre-imagéticas que não podem ser desconsideradas e que ocorrem nas mais variadas manifestações, contextos históricos e circuitos de produção. Isto nos faz compreender que a produção de imagens temporalmente híbridas não opera circunscrita à um campo específico de produção, mas que age como uma linha produtiva identificável em diversos campos.

Para além de expor os caminhos que existem de aproximações entre-imagéticas que antecedem aos nossos objetos, nesse ponto torna-se importante deixar claro também que a ambiguidade temporal não está limitada a ocorrer apenas de uma forma, já que até nas obras estudadas nota-se diferentes formas de alcançar o caráter híbrido. No caso de Rennó, a hibridização ocorre via edição de *software* sobre fotografias de arquivo, enquanto que em Maciel, a imagem já carrega esse caráter desde a sua captação.

Entendemos que dentro da vasta produção imagética contemporânea, diversas formas de produção entre-imagéticas podem surgir e até mesmo serem desenvolvidas pelos próprios artistas, desta forma, as presentes obras representam apenas duas formas possíveis de se alcançar esse efeito dentro de um universo de possibilidades.

Com isso, levaremos em consideração o discurso contemporâneo em prol de misturas e passagens entre as linguagens ao vê-lo manifestado em nossas obras pesquisadas.

Ao compararmos estas obras estudadas com outras que fazem fileira enquanto manifestações do projeto contemporâneo, será possível traçar linhas de continuidade entre as hibridizações, assim como veremos quais diferenças midiáticas e ideológicas elas carregam.

Com isso demonstraremos que a peculiaridade das obras estudadas não está necessariamente em apresentar uma hibridização, fato já trabalhado por outras obras, mas na maneira como essa característica se apresenta. Também veremos como essa maneira é influenciada pelo projeto contemporâneo.

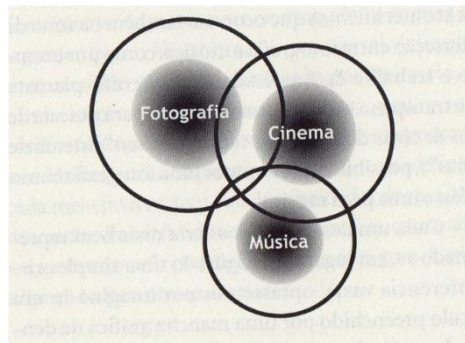
Para pensarmos esse momento, nos apoiaremos em três conceitos, o dito “momento de convergência dos meios” (MACHADO, 2007 p. 65) e a “condição pós-midiática” (KRAUSS, 2000, p. 20), ancorados na ideia de produção de imagens “pós-industriais” (FLUSSER, 2018, p. 70).

Dentro do conceito de Arlindo Machado é desenvolvida uma metáfora visual que visa explicar a dinâmica deste momento, através da ilustração que representa cada linguagem como uma esfera, onde, nas bordas estariam suas propriedades “menos específicas”, enquanto que em seus núcleos estariam suas propriedades “mais específicas”.

Dentro desse pensamento podemos citar como características menos específicas, a *mise-en-scène* para o cinema, também partilhada com o teatro, ou a ideia de quadro para a fotografia, que herda da pintura e partilha também com o cinema, a ilustração e o vídeo. Como características mais específicas, podemos citar o traço e a cor, para a pintura, ou o tempo imbricado nas imagens técnicas como “dado imediato” (DELEUZE 1983, p. 9) para o cinema.

Desta forma, estas características se ordenariam das bordas em direção ao “núcleo” em uma escala gradual de “especificidade” e através dessas figuras o autor desenvolve um pensamento de maneira ilustrada de algumas experiências de hibridização das linguagens, em que há diferentes contatos entre estas expressões.

Figura 1 – Representação gráfica de Arlindo Machado



Fonte: Machado (2007).

Através desta metáfora visual também é possível entender por que esta pesquisa prioriza explorar a relação que vai da fotografia ao cinema e vice-versa para tratar da hibridização nestes objetos, mesmo ao considerar crucial o papel do vídeo e dos *softwares* nesta construção. Isso ocorre porque a característica que torna essas imagens híbridas é logo um contato que ocorre com a mais específica característica do cinema, a responsável por sua consagração – o tempo nas imagens² - bem visualizada neste modelo de esferas.

Através desta metáfora visualizaremos melhor a particularidade que há nas obras que conduzem esta pesquisa, identificada no fato de que suas hibridizações ocorrem de maneira contraintuitiva, uma vez que a potência do encontro de ambas as linguagens não transcorre de maneira visível, afim de destacar este encontro, mas, pelo contrário, ocorre por um encontro tangencial da fotografia para com a propriedade mais pertencente ao cinema, o tempo, manifestado através de um movimento muito lento.

Ou seja, nesse caso, a fotografia tocaria de maneira muito sutil o equivalente ao “núcleo duro” (MACHADO, 2007, p. 59) do cinema representado no gráfico sem passar antes por todas as suas bordas que contém outras características. É válido pontuar que os recursos utilizados para que esse contato particular ocorra também compõem a investigação desenvolvida.

Já a “condição pós-midiática” de Rosalind Krauss (2000, p. 20) irá nos auxiliar na compreensão das particularidades de um momento em que as linguagens não estão mais presas ao suporte que as consagraram, seja a pintura na tela, a fotografia no papel e moldura, ou o cinema através de uma projeção em uma sala escura.

² Levando em consideração o fato de que muitos pensadores também atribuem uma temporalidade à fotografia, faz-se necessário esclarecer que o tempo que destacamos aqui refere-se à capacidade da imagem de se manifestar no tempo assim como ocorre com a música, ou seja, manifestar-se com um tempo imbricado nessas imagens.

Principalmente ao nos referirmos às obras pesquisadas, este conceito faz-se importante uma vez que ambas partem da fotografia, mas nos dois casos estão livres da moldura e do papel fotográfico para alcançarem sua hibridização e sua temporalização.

Esta condição dialoga diretamente com a ascensão do vídeo e da imagem-projeção, recursos importantes para entendermos as obras exploradas. Além disso, vale pontuar também o momento de produção de imagens técnicas descrito por Flusser como “pós-industrial” que promove a valorização da informação, pois ao relacioná-lo com o advento dos *softwares* para manipulação de imagens na produção artística e nas obras estudadas será possível compreender melhor tanto a operação efetuada pelas artistas em suas imagens quanto a produção de afetos gerada nos espectadores.

Essa contextualização faz-se necessária uma vez que, apesar das nossas imagens aqui exploradas partirem do fotográfico, são manipuladas e alteradas a fim de alcançarem determinados efeitos que somente através de alterações dadas por *software* se fazem possíveis.

Essas questões se relacionarão com conceitos já descritos, pois ao relacioná-los com as obras estudadas alcançaremos pontuações sobre mudanças na forma de produzir e perceber imagens.

É válido pontuar que a hibridização da fotografia com o cinema não se dá somente na questão da linguagem e dos meios, mas também na questão conceitual. Jacques Aumont defende que o cinema já se tornou “uma ideia, um conjunto de forças” (2008, p. 87). Algo semelhante é pontuado por Dubois ao citar o “efeito cinema” (2009, p. 85) do qual demonstra que características do cinema, principalmente o movimento, são levadas para obras nos espaços dos museus, o que leva o cinema a tornar-se, para além de uma linguagem, uma qualidade.

Com isso, é possível identificar que as obras que movem essa pesquisa também se apropriam do cinema não somente pelas técnicas utilizadas para animar essas imagens, mas também no âmbito conceitual.

Principalmente pelo fato do movimento estar configurado de uma forma sutil e surpreendente, podemos entendê-lo como um resquício, um traço de cinema que tangencia essas imagens.

Ao pontuarmos a sutil característica de temporalização destas, inicialmente, fotografias, identifica-se uma ideia de “movimenticidade”, ou seja, não um movimento de fato, como ocorre no cinema, embasado por uma temporalização que simula o nosso tempo psicológico, mas um “estado de movimento presente” nelas. Diante desta constatação decidimos nomear nossos objetos de estudo como “imagens movimentícias”.

Uma análise necessária para entender a peculiaridade da temporalidade das imagens de Rennó e Maciel deve abarcar a forma como se dá as “representações do tempo” (ENTLER, 2007, p. 29) e suas respectivas manipulações entre a fotografia e o cinema, já que essas obras se configuram entre essas linguagens.

Conforme o nosso entendimento de que a imagem pode ser compreendida por diferentes vieses, pontuaremos alguns aspectos em que se manifestam as temporalidades, como o dispositivo, a forma e a “leitura”, ou seja, as percepções que a imagem causa.

Em relação ao dispositivo, podemos dividi-lo em duas partes, o dispositivo produtor de imagens e o dispositivo reprodutor dessas imagens. Faz-se importante compreendê-los pois eles ditam as limitações e possibilidades de cada momento. Por exemplo, o instantâneo fotográfico, conquista moderna, possibilita a fragmentação do tempo de forma a nos iludir que ele foi anulado, já o vídeo, mídia que se encontra dentro do contexto contemporâneo, nos concede a possibilidade de criar colagens entre imagens instantâneas e imagens moventes.

Já os dispositivos reprodutores podem afetar, para além da representação do tempo, a forma como ele se dá para o espectador. Assim, é notável a diferença entre a fotografia e o cinema. No caso da fotografia, em seu suporte tradicional, cuja leitura é mais livre, há a possibilidade do espectador decidir o tempo diante de cada imagem. Já no caso do cinema, o espectador não tem o controle do tempo exposto a cada uma das imagens que lhe surge, além de estar com seu corpo “preso” à sala de exibição.

Veremos como as obras das artistas estudadas, para além do tempo identificado dentro do quadro, também utilizam da fusão de ambos os dispositivos no que se refere à exibição de suas imagens.

É válido pontuar que as noções de “forma”, as já citadas “formas cinema” (PARENTE, 2015, p. 36) e “forma fotografia” (FATORELLI, 2013, p. 21) alinham-se com a discussão do projeto moderno, uma vez que foram moldadas por este.

A noção de forma refere-se a um modo de produção dessas imagens pautado em propriedades elencadas como primordiais em seus dispositivos, que buscava uma suposta essência e pureza das linguagens.

Na fotografia temos, por exemplo, o instantâneo ou o quadro, defendido e praticado por uma série de autores e fotógrafos, de John Szarkowski à Cartier-Bresson, enquanto que no cinema, podemos citar a montagem transparente, largamente utilizada no cinema clássico, que tem Griffith como um de seus precursores e defensores. Ao mesmo tempo em que esses e outros artistas elencavam características para serem trabalhadas como primordiais, artistas como o fotógrafo William Klein e o cineasta Jean-Luc Godard, distanciados do discurso hegemônico,

construíam fugas em suas produções, através, por exemplo, da questão do borrão na fotografia, ou dos *jump cuts* na montagem cinematográfica.

É válido ressaltar ainda que a questão da forma também consolidou a maneira como as obras são apresentadas, seja a fotografia pendurada em uma parede ou o filme apresentado em uma sala de cinema. Este elemento se relaciona diretamente com a questão do dispositivo e nos fará compreender melhor esse ponto.

Em relação à leitura, veremos como a percepção do público foi engessada por conta das formas consolidadas na modernidade em relação ao que é compreendido enquanto fotografia e enquanto cinema e veremos como as imagens movimentícias podem ser destoantes para essa percepção.

Notaremos como as obras pesquisadas, ao utilizarem alguns recursos da condição pós-midiática por meio da hibridização entre essas duas linguagens, confundem essas configurações estabelecidas e expandem as noções de fotográfico e de cinematográfico.

Entendendo o ato de escrever sobre arte como um ato também artístico, será desenvolvida uma análise híbrida, assim como as obras em discussão, ou seja, tanto conceitos ligados ao cinema quanto conceitos ligados à fotografia, que foram tradicionalmente apartados, serão postos lado a lado durante o capítulo em que desenvolvemos a análise mais aprofundada dessa temporalidade distinta das obras estudadas.

Por exemplo, para entendermos a temporalidade nas obras estudadas, partiremos do conceito de “ritmo” do cineasta russo Tarkovsky, que ilustra como a manipulação do tempo pelo cinema surge a partir do fotograma e não da montagem. Isso nos ajudará a entender o movimento presente nas obras.

Ao mesmo tempo citaremos um conceito desenvolvido por Barthes para entender a fotografia, denominado “*punctum*”, que busca compreender a maneira como uma foto nos atinge, com isso, entenderemos como essa qualidade híbrida afeta os espectadores das obras.

Podemos justificar a escolha dessa análise híbrida ao considerarmos que compreendemos as obras aqui estudadas dentro da já citada condição pós-midiática, o que nos leva à conclusão de que se a obra não se encontra vinculada à uma mídia e conseqüentemente a uma linguagem, não nos cabe limitar seu entendimento aos conceitos destinados somente a uma dessas linguagens.

A opção por uma análise híbrida, para além de aproximar o pensamento sobre as obras ao comportamento que elas carregam, visa também atualizar o pensamento sobre imagens técnicas, pois veremos que na contemporaneidade a blocagem de diferentes tipos de imagens torna-se um discurso em decadência.

Com essa forma de análise desenvolvemos um pensamento sobre entre-imagens que não limitar-se-á mais a pensar os efeitos de mudança do fotográfico em um filme ou o caminho contrário, mas que nos possibilitará analisar um filme com conceitos desenvolvidos para a imagem fotográfica, assim como conceitos cinematográficos poderão nos servir à compreensão de trabalhos fotográficos. O campo entre-imagético deixa de ser somente objeto para tornar-se também método.

Outro ponto importante dentro da análise de imagem proposta é o fato de não limitá-la ao circuito de produção artística pois consideramos que não podemos entender o desenvolvimento da produção imagética como uma responsabilidade exclusiva aos artistas, principalmente em relação às imagens técnicas, das quais a produção artística representa apenas uma parcela.

Assim, faremos paralelos com outras manifestações que também podem ser compreendidas como “entre-imagéticas”, mas que não estão diretamente ligadas ao circuito de produção de arte. Podemos considerar formatos popularizados na internet como o *GIF*³, que configura-se como uma sequência de imagens de baixa qualidade, cujo objetivo é reproduzir um movimento semelhante ao do vídeo, mas com maior intervalo entre as partes constituintes e que opera em forma de *loop*.

Também podemos levar em consideração os *cinemagraphs*, uma espécie de variação do *GIF*, com a particularidade de que o movimento é identificado apenas em um dos elementos do quadro, enquanto o restante permanece estático.

Ronaldo Entler (2007), ao investigar as representações do tempo através da fotografia, salienta que as pesquisas realizadas nessa área, em geral, tendem a se concentrar em aspectos espaciais, fato que podemos perceber como um forte resquício da crítica das imagens pré-industriais, que costumam deixar seu aspecto temporal, muitas vezes, negligenciado.

Essa circunstância pode também ser atribuída ao vício moderno de considerar a fotografia como nula de temporalidade, desta forma, a análise de questões temporais nas imagens técnicas acaba sendo predominante no campo do cinema.

Posto isto, a presente pesquisa destaca-se por aprofundar os estudos das questões temporais da fotografia, muitas vezes negligenciadas, assim como relacioná-las com o atual momento de produção artística, em que é possível identificar profundas mudanças tanto nos aspectos conceituais quanto nos aspectos midiáticos.

³ Sigla para *Graphic interchange format*.

Constatamos a especificidade da questão ao atentarmos que o recorte aqui proposto foca na hibridização dentro do aspecto temporal que acontece de maneira tênue o suficiente para confundir o espectador em relação ao tempo manifestado na imagem. Diante disso, vemos que existem poucas pesquisas dentro da produção acadêmica brasileira debruçadas à essa questão, fato que acrescenta a necessidade de estender essa pesquisa para uma dissertação.

Salientamos também que dentro do recorte posto, partimos de duas obras de importantes artistas brasileiras, expandindo a compreensão da nossa produção artística nacional.

Flusser propôs o conceito de imagens técnicas pois já estava ciente de suas especificidades que dificultam suas investigações e apontava: “Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (2018, p. 21). Fato que constataremos durante a contextualização das obras abordadas.

Já Raymond Bellour deu um passo a mais, analisando não só essas imagens, mas o encontro de imagens técnicas de diferentes temporalidades em uma mesma obra, com isso nos trouxe o conceito de “entre-imagens” (1997, p. 11), porém, deixou claro a complexidade desse campo de produção, caracterizando-o como “flutuante” e “pouco localizável” (1997, p. 15), dessa forma, trabalhou diversas experiências temporalmente distintas agregadas em um mesmo grupo sob o conceito mencionado.

Compreendidas dentro desse campo, as obras de Rennó e Maciel carregam particularidades em relação às outras entre-imagens descritas pelo autor, como veremos ao longo da pesquisa.

Desta forma, podemos entender o estudo aqui conduzido como uma continuidade do pensamento desenvolvido por Bellour, ou até como uma “atualização”, ao ser norteador por obras que carregam questões mais específicas do nosso momento, como a já citada questão do uso de *softwares*.

Também consideramos que as abordagens destas obras dentro das pesquisas acadêmicas brasileiras geralmente tratam outras questões não necessariamente ligadas à temporalidade. Destacam-se questões como a apropriação e a memória, trabalhadas na obra de Rosângela Rennó e ao longo de sua produção, bem como a questão da natureza instalativa na obra de Kátia Maciel. Diante disso, pontuamos que essa pesquisa visa complementar a compreensão já desenvolvida sobre essas obras ao abordar a questão temporal.

Diante das ideias aqui expostas finalizamos essa introdução demonstrando a ordem em que estas questões nos surgirão ao demonstrar a estrutura que as obras abordadas moldaram para nossa pesquisa.

No primeiro capítulo iniciamos com a apresentação e contextualização da produção das artistas estudadas, com a finalidade de compreender o que as obras escolhidas têm de destaque em meio às suas produções.

Após lançarmos essas obras enquanto engrenagem do pensamento aqui desenvolvido, partiremos para a compreensão do lugar dessas imagens. Para isso serão apresentados conceitos como o de imagens técnicas (FLUSSER, 2018, p. 21) e entre-imagens (BELLOUR, 1997). Ao colocá-las no contexto do universo das imagens (SANTAELLA, 2012) veremos onde nossas obras estudadas se encontram e como elas se relacionam com as demais.

Para melhor contextualizarmos a questão das entre-imagens, demonstraremos alguns exemplos de aproximações imagéticas identificadas em outras linguagens artísticas, assim como experiências contidas no campo das imagens técnicas, mas que se encontram fora do circuito artístico.

Com o intuito de melhor entender como as entre-imagens e as nossas obras estudadas carregam uma relação distinta com a temporalidade, passaremos pela compreensão das “representações do tempo” (ENTER, 2007, p. 29), o que elucidará essa distinção.

No segundo capítulo, estando as questões das imagens já devidamente apresentadas, partiremos para a contextualização da sua produção. Com isso iremos expor dois grandes projetos de produção que são muito relevantes para a concepção das imagens técnicas em geral: fotografia, cinema, vídeo, etc.

No projeto moderno iremos nos deparar com um discurso hegemônico em prol da “pureza das linguagens”, contra as hibridizações em quaisquer aspectos, porém, simultaneamente, iremos nos deparar com obras que a partir dos recursos midiáticos e conceituais de sua época, tensionavam hibridismos por meios de técnicas como a fotocoloragem, a sobreposição fotográfica, entre outras.

Essas infiltrações nos levarão até os hibridismos do projeto contemporâneo, no qual identificaremos *Frutos estranhos* e *Arvorar*. Nesse momento veremos que o discurso já se volta para as diversas desestabilizações que as linguagens podem sofrer, abrangendo a desvinculação da linguagem ao seu suporte, além dos diversos tipos de hibridismos, no qual incluem-se as experiências que nos interessam, voltadas para a questão temporal, para a ambiguidade entre o movimento e o estático.

Nesse momento veremos obras que perpetuam as experiências subversivas da modernidade e que se aproximam das nossas obras estudadas por questões ideológicas e midiáticas.

Com isso, identificaremos como o discurso voltou-se para as desestabilizações, assim como faremos paralelos com outras obras desse contexto, identificando a influência de questões como a do vídeo, mídia que serve como aglutinador de outras mídias. Da mesma forma, notaremos a presença dos *softwares*, instrumentos que superdimensionam o caráter de manipulação das imagens.

No terceiro capítulo vamos aprofundar o pensamento sobre nossas obras estudadas por meio de três questões que são úteis para compreender as mudanças que elas geram nas noções de fotografia e de cinema, assim como os efeitos presentes no seu público.

Diante disso, partiremos esse pensamento por meio da questão do aparelho, ou seja, da “máquina semiótica” (MACHADO, 2007, p. 10) responsável por essas imagens, sendo dividido tanto pela questão do aparelho produtor dessas imagens, responsável pela captação, quanto pelo aparelho reproduzidor, responsável pela exibição da imagem.

Nesse ponto veremos como as obras discutidas buscam a hibridização temporal de maneira criativa, não somente por meio da imagem com a qual nos deparamos, mas também no trato que têm com os aparelhos. No caso de Rennó, as fotografias analógicas foram editadas para dar-lhes “micromovimentos”, no caso de Maciel, o aparelho reproduzidor da imagem é programado para que, por meio da natureza instalativa, ponha o espectador como acionador da “movimenticidade” da imagem.

Por meio da peculiar hibridização temporal presente nelas veremos que as noções de fotografia e de cinema, em vez de divergirem, como manda o discurso hegemônico moderno, acabam por convergir, de maneira fluida, localizando-se no campo entre-imagético.

Fechamos o capítulo com a questão que convencionamos chamar de “leitura”, ou seja, a maneira como essas imagens são entendidas pelo espectador, antes, durante e depois do seu contato.

Nesse ponto entenderemos quais as mudanças na percepção do público ao lidar com obras que carregam uma temporalidade tão inesperada, bem como o porquê destas obras carregarem um poder de impressionar seus espectadores por meio da “movimenticidade” e qual a relação desse poder com os tópicos anteriores.

Nesse capítulo visa-se consolidar as reflexões sobre ambas as obras empregando conceitos desenvolvidos anteriormente e que são fundamentais para a análise das imagens técnicas, com as reflexões de teóricos ligados à fotografia, entre eles, Barthes, Flusser, Lissovsky, Entler, Dubois, Fattorelli, entre outros, assim como teóricos que se debruçam ao cinema como Parente, Deleuze, Aumont, Tarkovski, entre outros, empregando a nossa

metodologia de análise híbrida que entende que essas obras necessitam de uma análise diferenciada, que faça coro ao modo como elas se apresentam.

2 A BUSCA DE NOVAS TEMPORALIDADES: DAS IMAGENS TÉCNICAS ÀS ENTRE-IMAGENS

A presente pesquisa parte de duas obras de artistas brasileiras contemporâneas que trabalham a hibridização entre fotografia e cinema dentro do aspecto temporal de maneira singular ao adicionarem uma temporalidade que se manifesta inesperadamente nas imagens estáticas, o que gera um efeito de confusão e impressiona seus espectadores.

Dentre essas obras, a primeira que descrevemos é a série fotográfica *Frutos Estranhos*, da artista mineira Rosângela Rennó. Sua produção fotográfica, ativa desde a década de 1980, destaca-se pela apropriação de fotografias já existentes, sejam elas de arquivos públicos ou de arquivos pessoais; ação da qual também ocorre no trabalho em questão. Muitos dos seus trabalhos partem dessas imagens para discutir questões ligadas à memória, esquecimento e permanência.

Um exemplo de obra marcante na sua produção que se apropria de fotografias de um arquivo estatal, nesse caso, o Arquivo Público do Distrito Federal, é sua série “*Imemorial*” de 1994⁴. Em seu título já se evidencia a questão do resgate daqueles que tiveram sua memória negada, neste caso, os candangos.

“Candangos” foi o termo atribuído aos trabalhadores, majoritariamente nordestinos, responsáveis pela construção de Brasília. Retratados nas fotografias desta série, sofreram muito com as condições precárias de trabalho, o que fez com que muitos morressem em serviço, inclusive, sendo parte deles, segundo relatos, concretados nos prédios nos quais hoje vemos erguidos as principais instituições da democracia brasileira.

A artista expõe as quarenta fotografias da maneira como vemos na imagem abaixo. Algumas poucas ficam na parede, que são as que carregam uma tonalidade mais clara, enquanto a maior parte, com um tom mais escuro, fica disposta no chão, organizadas em fileiras, de maneira que lembra a ordenação de lápides em um cemitério. Notamos também uma padronização e neutralidade a partir das molduras, todas iguais, de cor preta.

Vemos como o resgate dessas imagens, junto à maneira de sua apresentação, nos remete à amnésia social a que uma classe da sociedade foi submetida. Ao notarmos a numeração presente na parte inferior dessas imagens, remetendo a alguma espécie de catalogação desses trabalhadores, podemos refletir também sobre a função social da fotografia, pois para muitos,

⁴ Essa série pode ser vista com mais detalhe em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/38/1>. Acesso em: 29 nov. 2019.

ela serve como memória e afeto, mas para estes retratados, serviu como um mero registro, que fora descartado junto com eles.

Ao atentarmos para essas questões percebemos a potência que existe no ato de resgatar fotografias e colocá-las de volta ao circuito de imagens, assim como ocorre em *Frutos Estranhos*.

Figura 2 – Imemorial



Fonte: Rennó (1994).

Figura 3 – Imemorial



Fonte: Rennó (1994).

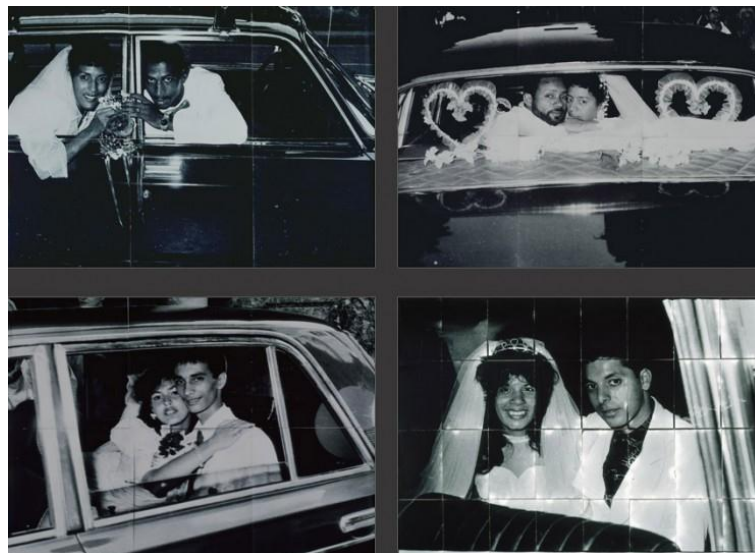
Figura 4 – Imemorial



Fonte: Rennó (2004).

Outro exemplo de série de Rosângela Rennó desenvolvida a partir de fotografias de arquivo é “*Cerimônia de despedida*” realizada entre 1997 e 2003⁵. Durante sua participação na 5ª Bienal de Havana, em 1994, Rennó visitou um estúdio fotográfico do qual recebeu quilos de negativos de fotografias de casamento. Logo ela percebeu um curioso gesto em comum entre essas fotografias: o registro do casal despedindo-se dos demais na cerimônia, acenando, sempre dentro de um veículo. Ao ver esse gesto repetidas vezes percebemos como ele também costuma ser comum nas cerimônias de casamento do Brasil e como carrega uma simbologia forte, de despedida, partida, de um ciclo para o casal, ao mesmo tempo que pode representar a prosperidade, materializada em um bem que carrega *status* como é o carro.

Figura 5 – Cerimônia de despedida



Fonte: Rennó (2003).

Nesse caso, vemos que o arquivo é de natureza pessoal, porém, assim como ocorre em “*Imemorial*”, identifica-se um comportamento de “escavadora”. Seja pela visita ao Arquivo público, seja pela visita ao estúdio fotográfico lotado de negativos, a artista mantém uma conduta de arqueóloga das imagens, que luta pela permanência destas.

Rennó destaca-se por ser uma “fotógrafa que não fotografa”, uma vez que seus trabalhos não partem da produção de novas imagens, mas da apropriação das que já existem, recontextualizando-as e modificando-as a fim de gerar um objeto artístico.

⁵ Essa série pode ser vista com mais detalhe em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/18/1>. Acesso em: 29 nov. 2019.

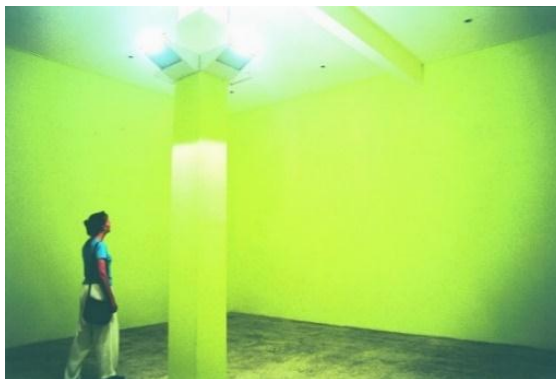
Em *Frutos Estranhos* identificamos essa mesma postura, uma apropriação de imagens, não de imagens quaisquer, mas provenientes de arquivos pessoais condenados ao esquecimento. Porém, nesse caso, a resistência é mais notável, já que para além de expostas, elas também sofrem um processo de animação, buscando a vida por meio do movimento.

Outra questão recorrente na produção de Rennó é o trabalho entre linguagens, geralmente aproximando alguma linguagem da fotografia, um primeiro exemplo provém do começo da sua produção, “*Hipocampo*”, realizada entre 1995 e 1998⁶.

Neste trabalho de natureza instalativa e performática o espectador se encontra em uma sala que fica bem iluminada por cerca de quarenta segundos onde nada de diferente é visto até o momento em que são apagadas as luzes e percebe-se textos fosforescentes. Eles já estavam ali, apenas não podiam ser vistos.

Os dezesseis textos que tecem sobre diferentes imagens, desde alegorias, como um demônio, até imagens bem midiáticas como a da garota despida que chora na guerra do Vietnã, foram extraídos de outro projeto da artista chamado “Arquivo Universal”. Esses textos ficam visíveis por cerca de cinco minutos até que precisam ser “recarregados” pelas luzes que se acendem, dessa forma, o espectador que ainda não concluiu a leitura deve esperar com a imagem que formou em sua mente para continuar a leitura.

Figura 6 – Hipocampo



Fonte: Rennó (1998).

⁶ Essa série pode ser vista com mais detalhe em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/42/1>. Acesso em: 29 nov. 2019.

Figura 7 – Hipocampo



Fonte: Rennó (1998).

É possível pensar este trabalho como uma aproximação entre poesia e fotografia, tendo em vista que a poesia nos surge por meio das palavras, enquanto que a fotografia se apresenta pelo modo como essa poesia se torna visível.

Ao considerarmos o método de revelação da fotografia analógica, modo de produção ainda dominante ao tempo desta obra, logo associamos o texto ao material sensível fotográfico, pois assim como o filme fotográfico, ele também necessita de exposição à luz para surgir aos olhos dos espectadores. Dando continuidade a essa associação, também podemos entender a sala de exposição como o laboratório de revelação dessas imagens descritas pelos textos, espaço onde se viabiliza que o material sensibilizado seja visto.

Diante disso, vemos como a artista traça um caminho tênue entre palavra e imagem. A palavra surge enquanto imagem fotográfica, ao ser exposta à luz, ao mesmo tempo, quando lida, remete a imagens fotográficas, que são formadas ou lembradas na imaginação do espectador.

Um segundo exemplo que advém da produção de Rennó e tenciona linguagens é sua série “*Duas Lições de Realismo Fantástico*”, de 1991⁷. Nessa obra o espectador se depara com retratos fotográficos em negativos projetados que se movimentam de um lado para o outro do espaço expositivo uma vez que a lanterna mágica, dispositivo pré-cinematográfico que realiza projeções, está exibindo essas imagens em uma estrutura ligada ao teto que gira em torno do próprio eixo.

⁷ Essa série pode ser vista com mais detalhe em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/42/1>. Acesso em: 29 nov. 2019.

Figura 8 – Duas Lições de Realismo Fantástico



Fonte: Alzugaray (2017).

Neste caso vemos uma aproximação da fotografia com o cinema por duas questões principais, a primeira delas é o fato de estarem sendo projetadas, de modo semelhante ao que ocorre com as imagens do cinema, mas diferenciando-se por ocorrer em um espaço expositivo.

Curiosamente, e de maneira contraintuitiva, essa aproximação com o cinema ocorre por meio de um dispositivo pré-cinematográfico, ou seja, um dispositivo proveniente de um período que antecede à existência do cinema como conhecemos hoje. Ressaltamos esse fato pois ele serve como uma primeira ilustração de como as aproximações entre linguagens podem ocorrer mediante diferentes dispositivos e em diferentes épocas, como veremos mais a frente com experiências que vão de Eadweard Muybrigde aos *cinemagraphs*.

O segundo fator de aproximação entre fotografia e cinema se dá em razão dos retratos fotográficos serem postos em movimento. Um dos maiores destaques do cinema em relação à fotografia é sua capacidade de reproduzir movimento, dessa forma, ao colocar essas imagens para circular ao redor do espaço expositivo Rennó joga um pouco de cinema nelas.

Com essas obras expostas podemos ver qualidades continuamente trabalhadas na produção de Rennó e que também se encontram em sua obra que nos guia nesta pesquisa.

As imagens presentes na série *Frutos Estranhos* são expostas em monitores ou similares, apresentadas de maneira não muito distante de como fotografias comuns costumam ser apresentadas, presas às paredes do museu.

O fator determinante que insere esta obra nesta pesquisa é que dentro destas imagens, antes estáticas, houveram edições para acrescentar um lentíssimo movimento nos corpos presentes, dado de maneira tão dilatada, que se torna dificilmente perceptível.

Apenas alguns espectadores, os mais atentos, percebem que nestas imagens entendidas em um primeiro momento como fotografias, é possível identificar algumas mudanças sutis o suficiente para colocar em dúvida sua própria percepção. “Micromovimentos”

animam os corpos apresentados, impressionando o espectador que pensava se deparar com uma imagem estática⁸.

Aliada à exposição dessas imagens há fones de ouvidos que trazem uma ambientação sonora complementar à cena exposta, isto pode ser considerado como mais uma aproximação entre as temporalidades estáticas e em movimento. Ouvimos cantos de pássaros em “*Bananeira*”, o som da água em movimento em “*Lagoa*”, e demais ambientações específicas nas outras imagens componentes da série.

Figura 9 – Bananeira – Série Frutos Estranhos, 2006



Fonte: Rennó (2006).

Figura 10 – Lagoa – Série Frutos Estranhos, 2006



⁸ Essa obra pode ser vista com mais detalhe em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/31/2>. Acesso em: 29 nov. 2019.

Fonte: Rennó (2006).

Figura 11 – Salto – Série Frutos Estranhos, 2006



Fonte: Rennó (2006).

Frutos Estranhos parte do resgate de imagens de arquivos, familiares e pessoais, para gerar uma série. Assim como nos trabalhos “*Imemorial*” e “*Cerimônia de despedida*”, a artista permanece com seu *status* de “fotógrafa que não fotografa”, ressaltando-se que essa ausência do ato fotográfico não se dá por substituir o dispositivo produtor de imagens ou qualquer outra alteração nos seus processos de confecção, mas pelo fato de entender que não é necessário produzir novas imagens para se trabalhar questões advindas delas.

Com isso, Rennó carrega uma atitude de “escavadora de imagens”, buscando-as nos lugares onde são esquecidas, e para além de uma escavadora, também cumpre um papel de “reanimadora” dessas imagens, uma vez que realiza a seleção, a exposição e, por vezes, a alteração delas a fim de fazer com que entrem em contato com o público.

Em *Frutos Estranhos* vemos essa atitude de “reanimadora” evidenciar-se principalmente pelo aspecto temporal, pois ele é um dos maiores responsáveis para que os espectadores se debrucem sobre a imagem, já que seus “micromovimentos” são sutis o suficiente para fazer com que seja notado algo estranho, mas não identificado de imediato.

Nesse caso, o papel de “animadora” cumpre uma dupla função, tanto no sentido de revitalização das imagens, ao trazê-las de volta à vida, ao fazê-las serem vistas novamente, quanto, literalmente, animá-las, concedê-las movimento.

Através disso também é possível identificar a qualidade de passagens entre as linguagens que demonstramos ser muito presente na produção de Rennó, além de vermos como

essa característica está diretamente ligada à questão da apropriação e do trabalho com a memória.

Podemos entender que *Frutos Estranhos* trabalha a passagem entre as linguagens de uma forma particular, por conta da maneira como essa característica é notada pelo público. Em “*Hipocampo*”, por conta da questão da sensibilização, o espectador leva um tempo até perceber o caráter revelador e fixador na relação entre luz e palavra, já em “*Duas Lições de Realismo Fantástico*” o movimento está evidente.

Considerando essa segunda obra, que se aproxima mais de *Frutos Estranhos* por trabalhar a aproximação entre as mesmas linguagens, fotografia e cinema, vemos que há uma diferença crucial na questão da inserção do movimento.

Em “*Realismo Fantástico*” o movimento é externo à imagem, ou seja, é a própria imagem que se desloca no espaço, enquanto que em *Frutos Estranhos* o movimento está dentro do quadro, o que o torna mais próximo do cinema.

Como dissemos na introdução, o que mais nos interessa enquanto hibridização nas obras pesquisadas é a temporalidade manifestada nos limites do quadro, internamente, no caso de *Frutos Estranhos*, ela se manifesta através dos “micromovimentos” das figuras retratadas. Esses “micromovimentos” juntos à ambientação sonora configuram a hibridização temporal que nos impulsionará nesta pesquisa ao lado da obra de Kátia Maciel.

Kátia Maciel é a autora da segunda obra que guia nossa pesquisa, a instalação *Arvorar*, de 2012. Maciel é uma notória artista carioca que durante a sua produção, vigente desde a década de 1990, sempre trabalhou questões ligadas à fotografia, ao cinema e ao vídeo.

Para além da produção artística, desenvolve também uma produção acadêmica, com pesquisas voltadas para essas mesmas linguagens. Um ponto dessa pesquisa que merece um destaque da nossa parte é o que se refere ao seu conceito de “transcineas”, presente em sua publicação homônima.

Nessa publicação organizada por Maciel são expostas algumas das suas ideias sobre cinema e fotografia que vemos se refletir tanto em *Arvorar* como na sua produção em geral.

Maciel abre sua publicação com a seguinte afirmação: “O cinema sempre foi experimental, o que quer dizer que sempre foi um campo de pesquisa” (2009, p. 13), por meio dela podemos perceber uma das qualidades mais recorrentes em sua produção, a experimentação, o deslocamento das imagens para outros lugares. Demonstraremos que dois lugares que as suas experimentações costumam nos levar e que estão diretamente relacionadas à *Arvorar* são a hibridização e a interatividade.

O conceito chave de sua publicação, “transcinemas”, é definido como: “[...] uma imagem que gera ou que cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida” (2009, p. 17), aqui vemos as duas qualidades anteriormente elencadas e que demonstraremos presentes em *Arvorar*.

Como já pontuamos, a peculiar hibridização temporal identificada nas obras que norteiam a presente pesquisa é o ponto que mais nos interessa, dessa forma, ao falar em “construção de espaço-tempo” vemos uma relação direta com a questão aqui desenvolvida, o que torna inevitável uma associação desse conceito com as obras abordadas.

Podemos entender tanto os constates “micromovimentos” em Rennó, como a sutil brisa inesperada em Maciel enquanto uma “construção de espaço-tempo” diferenciado, por se encontrar entre o estático e o movimento.

Contudo, vemos que o conceito de transcinemas de Maciel também considera a questão da qual a “presença do participante ativa a trama desenvolvida”. Posteriormente, ela desenvolve: “[...] transcinemas são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Representam o cinema como interface, como uma superfície em que podemos ir *através*” (2009, p. 17), ou seja, a “transcinemalidade” carrega sua hibridização por meio da interatividade, na qual o espectador constrói essa qualidade junto à obra.

Diante disso podemos concluir que a ideia de “transcinema” está relacionada com *Arvorar* uma vez que vimos que o movimento da imagem é acionado inconscientemente pelo espectador. De qualquer forma, essa qualidade não distancia *Arvorar* e outras obras de Maciel da obra de Rennó, pois não deixa de ser uma entre-imagem, que tensiona o estático e o movimento de maneira sutil.

Desta forma, podemos concluir que o pensamento acadêmico de Maciel está não só alinhado, mas dialeticamente construído ao lado de sua produção artística, o que nos leva a considerar alguma de suas obras que trabalham essas questões para entendermos melhor o pensamento que molda *Arvorar*.

Podemos considerar que a questão da hibridização, além de constante na produção de Maciel, concentra-se entre as mesmas linguagens que são tencionadas em *Frutos Estranhos* e em *Arvorar*. Além disso, as questões que surgem desses tensionamentos em sua produção também são muito próximas das que são identificadas nessas obras, como a bricolagem entre o estático e o movimento, a questão da lentidão, ou mesmo a questão do movimento presente que se comporta como algo ilusório.

Um primeiro exemplo de hibridização entre fotografia e cinema é sua videoinstalação “*Inútil paisagem*”⁹. Fazendo referência a uma canção homônima de Tom Jobim, o trabalho busca pensar as alterações causadas na paisagem no Rio de Janeiro por conta do processo de ascensão dos gradeados em prédios de alto padrão.

Sem a presença de som, vemos uma série de imagens frontais com o mesmo enquadramento que retratam as entradas de prédios residenciais em uma mesma rua, todos gradeados, encadeando-se um ao lado do outro em um movimento de *travelling* para a direita por pouco mais de dois minutos. Ao chegar no último prédio retratado, o movimento de *travelling* se inverte para a esquerda ao mesmo tempo que, de maneira quase mágica, todas as grades que vimos se repetirem nesse percurso somem e voltamos ao primeiro prédio observando toda a paisagem livre de grades.

Ao atentarmos para o modo como ocorre o movimento de *travelling*, junto ao enquadramento, que se mantém padronizado entre uma portaria e outra, percebemos que se tratam de fotografias postas lado a lado e não de uma filmagem realizada com esse movimento, já que manter a imagem tão alinhada e com o enquadramento constante por meio de uma captação cinematográfica ou videográfica seria tecnicamente pouco viável.

Dessa forma concluímos que houve uma série de captações fotográficas, para cada portaria, que foram encadeadas por meio de uma edição de vídeo. O efeito dessa edição comporta-se como uma esteira, onde as imagens são postas lado a lado e são “deslizadas” para a direita. Com isso, vemos que o movimento presente é desconectado do dispositivo de captação das imagens, sendo algo virtual no momento da captação, que se concretiza através dos *softwares* de edição¹⁰.

⁹ Essa obra pode ser vista com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/inutil-paisagem>. Acesso em: 29 nov. 2019.

¹⁰ Sobre o processo de criação da obra, em entrevista, Kátia Maciel nos demonstra: “A primeira ideia era fazer um vídeo, mas ficou horrível, e era necessário construir um travelling. Era caro demais. Então eu me perguntei: ‘Por que não tentar fazer um travelling fotográfico?’ Fizemos pelo menos 150 fotografias da mesma paisagem, uma após a outra. Em seguida, colocamos num programa para ligar as imagens e, após isso, usamos um outro programa para fazer o movimento. E depois tivemos que retirar as grades. No processo, percebi que não queria refazer a imagem, mas deixar a paisagem com as marcas das grades. Não são imagens de antes das grades. São imagens arrancadas e destruídas pelas grades” (MACIEL, 2018, p. 269).

Figura 12 – Inútil paisagem



Fonte: Maciel (2005).

Figura 13 – Inútil paisagem



Fonte: Maciel (2005).

Ao atentarmos para a forma como o movimento ocorre nesse trabalho percebemos o seu caráter híbrido. Vemos que a hibridização viabilizou um movimento praticamente inviável por meio de uma filmagem. Para além disso, a questão da hibridização também viabilizou a própria reflexão social que a artista propôs.

Podemos considerar que a obra gera uma reflexão sobre as mudanças na paisagem da cidade por questões sociais como a desigualdade e a insegurança, que levam algumas camadas da sociedade optarem por uma segregação, materializada pelas grades. Vemos que essa questão evidencia-se no vídeo por meio de dois efeitos: o *travelling* contínuo e o sumiço das grades.

Referente ao *travelling*, já vimos como ele é viabilizado por uma edição de vídeo, e podemos entendê-lo como um recurso para enfatizar o padrão da presença das grades nesses prédios.

Em relação ao sumiço dessas grades, vemos que somente é viável ocorrer por meio de um registro fotográfico reservado para cada prédio, já que em uma captação cinematográfica ou videográfica seria tecnicamente inviável retirar as grades da imagem, edição viabilizada pela natureza fotográfica das imagens.

Guiados pelo medo, moradores de prédios de alto padrão segregam-se do espaço público ao levantarem grades. Com seus recursos híbridos a artista nos mostra como esse é um comportamento padrão e nos faz imaginar um mundo sem essas divisões. Já ao fazer referência a Tom Jobim, ela nos transmite o valor que essa segregação traz à paisagem urbana. Concluimos então que os dois efeitos provenientes da hibridização viabilizam uma reflexão sobre as mudanças da paisagem urbana.

Um segundo exemplo de obra que carrega o encontro entre o estático e o movimento na produção de Maciel é sua videoinstalação “*Autobiografia*”, de 2014¹¹. Dentro de uma série de trabalhos em que a artista utiliza a própria imagem, essa obra também a retrata, de costas para o público e pendurada em sua estante de livros, de forma que é possível perceber um esforço para se manter suspensa.

Figura 14 – Autobiografia



Fonte: Maciel (2014).

Não por acaso o espaço da estante é escolhido. O título “*Autobiografia*” carrega consigo o sufixo “grafia”, ligado à escrita, enquanto que o prefixo “auto” nos passa o caráter de voltar o olhar para si, como a artista faz ao se colocar diante da câmera.

Em um primeiro momento esta obra nos parece estática, contudo, ao olharmos com mais atenção, logo percebemos os pequenos movimentos realizados pela artista, principalmente

¹¹ Essa obra pode ser vista com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/autobiografia>. Acesso em: 29 nov. 2019.

na parte inferior da imagem, em seus pés. Ao vermos eles movendo-se lentamente temos a sensação de que ela despencará de onde se encontra suspensa.

Mas o movimento de queda não se concretiza. Uma vez percebido, esperamos por um momento que não chega, até nos darmos conta de que não somente a artista, mas a imagem como um todo, encontra-se suspensa.

O que realmente vemos é um minúsculo tempo videográfico posto em *loop*, isto é, em um movimento de repetição, que vai e volta, ou seja, esse pequeno movimento é realizado normalmente e depois de maneira reversa, sucessivamente.

Desta forma, a repetição torna-se suspensão, a iminência do ato, tão buscada no “instante decisivo” fotográfico, de Cartier-Bresson, como veremos mais à frente, agora é alcançado pelo movimento de vai e vem do *loop* videográfico.

Percebemos a importância concedida ao *loop* pela artista quando esse é entendido não apenas como um recurso, mas uma forma proveniente do vídeo: “O loop é uma forma e não um recurso de exposição, o loop é a dobra do tempo na linguagem do cinema e do vídeo, é o que faz girar de um tempo em que o início é o fim e vice-versa” (MACIEL, 2018, p. 253). Com isso vemos como uma forma típica do vídeo é utilizada para expandir nossa compreensão sobre o que é fotográfico, o que consolida o entendimento da obra enquanto híbrida.

Concluimos que nesse caso a hibridização age na esfera conceitual, ao invés da esfera midiática, ou da linguagem, pois de fato a única imagem que existe é a do vídeo, não havendo aqui a junção de imagens fotográficas em uma edição de vídeo como ocorre em “*Inútil paisagem*”.

Porém, a forma como ele foi trabalhado aproxima-se do fotográfico, podendo ser inicialmente entendido dessa maneira. Ao mesmo tempo, recusa-se a imitar por completo o caráter fotográfico, já que tem a intenção de ampliá-lo por meio do citado *loop*, que nos prende nessa iminência constante do momento de “quase-queda”.

Ao tratarmos do conceito desenvolvido por Maciel de “transcinemas”, vimos a importância que a interatividade exerce nesse tipo de imagem e na sua produção em geral. Visto que essa característica também é identificável em *Arvorar*, veremos como ela é trabalhada ao longo da produção da artista.

Um primeiro exemplo de obra que trabalha a questão da interatividade é a instalação “*Mar adentro*”¹². Essa instalação ocupa toda uma sala que está com o chão completamente

¹² Essa obra pode ser vista com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/mar-adentro>. Acesso em: 29 nov. 2019.

coberto por areia de praia e, junto a esses elementos, há ruídos de marulho. A obra se completa quando o espectador tem a atitude de andar sobre areia, pois por onde ele passa são projetadas imagens de ondas em movimento no chão, sendo ele “seguido” pelo mar.

Figura 15 – Mar adentro



Fonte: Maciel (2015).

Percebemos a qualidade de interatividade ao inferirmos que a espacialização da projeção dessas imagens está vinculada a algum *software* de rastreamento de presença, acionado inconscientemente pelo andar do espectador, que acaba por guiar as imagens consigo.

Uma vez que o espaço está preenchido por areia típica de praia, ao circular pelo espaço, o espectador acaba por gerar um cenário surreal, uma praia com ondas que chegam de quatro sentidos diferentes.

Se considerarmos que essas projeções que vão e vêm no caminho feito pelo espectador constituem-se enquanto cinema, uma vez que são imagens com o movimento devidamente expresso, inclusive, revelando um movimento encontrado na natureza, como são as ondas do mar, então podemos considerar que o público está criando o seu próprio cinema. Dessa forma a “presença do participante ativa a trama desenvolvida” (MACIEL, 2009, p. 17), como diz Maciel em relação ao transcinema.

Apesar de ainda chamarmos de cinema, vemos uma grande desconstrução do que entendemos por esse termo; a imagem não se projeta mais em uma tela, não tem mais um ponto específico de projeção, não existe uma narrativa pré-determinada, senão a que o espectador cria com seu andar.

Isso nos serve para ilustrar como o caráter interativo está ligado muitas vezes a processos de desconstrução das linguagens preestabelecidas, o que identificaremos na relação entre *Arvorar* e a linguagem fotográfica.

Alguns assuntos costumam se repetir ao longo da produção de Kátia Maciel. Neste trabalho o mar ocupa o assunto principal da imagem, assim como ocorre em várias outras obras

dela que trabalham a figura do mar em diferentes linguagens, mídias, etc¹³. Outro elemento recorrente em sua produção é a figura da árvore que, para além de *Arvorar*, aparece em outras obras¹⁴. Uma delas é na instalação “*À sombra*”, de 2011¹⁵.

Nessa instalação, para além de uma parede ocupada por toda uma imagem, como ocorre em *Arvorar*, temos também as outras paredes e o chão do ambiente com projeções de árvores, o que leva a ambientação para além de cinematográfica, tornando-se arquitetônica, tridimensional, o espaço torna-se a imagem e vice-versa.

Neste “ambiente-imagem” o “espectador-participante” encontra-se cercado por verde, onde um banco centralizado na projeção frontal convida o espectador a sentar-se, como um banco em um parque ou em uma praça. Após aderir ao convite e sentar-se no banco, o espectador percebe aos poucos uma nova presença nessa imagem, ao ver-se lentamente sendo coberto por uma sombra de árvore, que antes não fazia-se presente.

Figura 16 – À sombra



Fonte: Maciel (2011).

No momento em que o espectador nota que está sendo coberto por uma sombra que se projeta lentamente em sua direção, ele deixa de ser alguém imerso, envolto pela imagem, para ser alguém imbricado na imagem. Há uma materialização de algo supostamente surreal, já que a sombra de uma árvore não se deslocaria nesta forma e nesta velocidade na natureza.

¹³ Alguns exemplos são: “Quebra-mar” (2017), pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/quebra-mar>; “Mareando” (2007) pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/mareando>; “Ondas: um dia de nuvens listradas vindas do mar” (2007), pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/ondas-um-dia-de-nuvens-listradas-vindas-do-mar>. Acesso em: 26 nov. 2019.

¹⁴ Alguns exemplos são: “Desarvorando” (2006-2015), pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/desarvorando>; “Pista” (2015), pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/pista>; “Uma árvore” (2009), pode ser visto com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/uma-arvore>.

¹⁵ Essa obra pode ser vista com mais detalhe em: <https://katiamaciel.net/a-sombra>. Acesso em: 29 nov. 2019.

O modo que norteia o comportamento dessa imagem é semelhante ao da obra anteriormente citada. Algum *software* de presença responde a chegada do espectador acionando essa alteração na imagem, que incide diretamente no próprio espectador. Dessa forma, repete-se o teor de transcinema destacado na obra anterior, assim como a qualidade de surpresa que essa interação carrega, já que não é premeditada pelos participantes.

Após essa explicação sobre a produção de Kátia Maciel chegamos à obra dela que nos serve como guia dessa pesquisa ao lado de *Frutos Estranhos*, a instalação *Arvorar*, do ano de 2012. Nessa obra vemos uma continuidade da pesquisa presente na série de obras que a artista realiza que envolvem duas notórias questões: a interatividade, dada pela possibilidade de alteração da imagem por parte do público através de *softwares*, e a aproximação, no aspecto temporal, entre a fotografia, cinema e vídeo.

Figura 17 – Arvorar, 2012



Fonte: Maciel (2012).

Nessa obra nos deparamos com uma fotografia captada de dentro de uma floresta, projetada em grande escala, ocupando por completo uma das paredes da sala escura que se encontra reservada a ela. Nessa configuração, a imagem, aliada ao ambiente, gera uma imersão ao espectador.

Pela maneira como a imagem é projetada, podemos notar uma aproximação com o cinema, no âmbito da arquitetura, da maneira como a imagem é exposta. Veremos que a qualidade de interatividade é a ponte para a hibridização entre o estático e o movimento nessa obra.

Diante dessa imagem, vemos um par de microfones suspensos pelo teto até a altura média do público, destacados por uma luz pontual a convidar os espectadores, que, ao soprarem os microfones, geram um sutil movimento na imagem projetada, uma brisa atravessa o ambiente

retratado, gerando uma surpresa pela alteração inesperada e sutil ao público desavisado do caráter dessa mudança¹⁶.

O ato de assoprar, nessa obra, é equivalente ao de andar em “*Mar adentro*”, ou o de sentar-se no banco em “*À sombra*”, uma vez que é uma atitude que aciona o movimento nas imagens e que ocorre sem a consciência do espectador, o que torna essa mudança uma surpresa.

Vemos uma continuidade da forma como se trabalha a interatividade, sendo inconsciente ao público em um primeiro momento. Porém, também destacamos a diferença que mais nos importa, as obras anteriores utilizam-se desta interatividade inconsciente para alterar o espaço, seja o mar que se desloca, seja a sombra que projeta-se rapidamente, enquanto que em *Arvorar* essa interatividade inconsciente existe para alcançar a qualidade que destacamos aqui nessa pesquisa, a hibridização temporal.

Já sobre a hibridização temporal, vimos também que não se trata de algo exclusivo da obra aqui abordada, já que as aproximações entre fotografia e cinema se dão de diversas maneiras na produção de Maciel, duas delas foram destacadas.

Em “*Inútil Paisagem*” vimos como o movimento de *travelling*, essencial para entendermos o padrão que surgiu nos prédios da cidade, é uma característica cinematográfica, que fora viabilizada por uma edição de caráter videográfica, ao mesmo tempo em que a edição que retira as grades e traz o impacto da crítica em relação ao processo de ascensão das grades na cidade só é viável pelo fato da captação ter sido fotográfica. Desta forma, não somente o aspecto visual da obra é viabilizado por conta da junção entre fotografia, cinema e vídeo, como também a própria discussão que ela levanta.

Porém, essa obra ainda não se aproxima tanto de *Arvorar* pelo fato do movimento trabalhado ser um movimento de câmera, ou seja, não é um movimento *na* imagem, mas *da* imagem, do seu ponto de vista, que desliza à direita com prédios gradeados, e retorna à esquerda, eliminando essas barreiras. Dessa forma, o movimento da imagem faz-se aparente e conseqüentemente, seu caráter híbrido também, o que retira o fator surpresa que há em *Arvorar*.

Já em “*Autobiografia*”, outra obra que trabalha a hibridização e também foi destacada, vimos que a temporalidade é trabalhada de maneira mais próxima ao que vemos em *Arvorar*, o movimento sutil, mas perceptível, apresenta-se no corpo suspenso retratado.

Através de um enquadramento simétrico e frontal, o “microvídeo” em *loop* capta os poucos movimentos daquele corpo suspenso que se apresenta em um primeiro momento como fotográfico.

¹⁶ Essa obra pode ser vista com mais detalhe em <https://vimeo.com/74017965>. Acesso em: 26 nov. 2019.

A apreensão dessa imagem enquanto fotográfica mantém-se ao passo que o caráter de suspensão ainda nos parece “um quase-instante” proveniente de uma captação fotográfica. Porém, ao atentarmos para o corpo suspenso, principalmente ao notarmos seus pés e pernas cambaleantes, entendemos que esse movimento não está apenas sugerido, mas ocorre de fato, ao mesmo tempo em que não é finalizado, pelo fato dele estar em *loop*, característica proveniente do vídeo, que gera o efeito suspensão na imagem.

Vemos como a linguagem fotográfica, dada através da maneira como a imagem é construída, enquadrada e apresentada, junto ao vídeo e seu recurso de *loop*, constroem uma imagem fronteira aos nossos olhos, chegando a nos surpreender, situação semelhante ao que vemos em *Arvorar*.

Porém, em *Arvorar*, a diferença entre a “não-percepção” e a percepção do movimento ocorre por meio da interatividade, pelo ato de assoprar. Podemos entender tal ato como carregado de significado, uma vez que algo tão pequeno atravessa por completo uma imagem muito maior do que nós, ou seja, trata-se de uma ação singela modificando todo o seu meio.

Após essa explanação da produção das duas artistas aqui abordadas, podemos compreender a motivação da escolha dessas duas obras. Considerando que nos propomos a investigar uma forma de hibridização temporal que julgamos demasiadamente diferenciada do que ocorre em outros casos, junto ao fato de considerarmos a imensa variabilidade da produção imagética na contemporaneidade, temos a necessidade de demonstrar que esta característica não está restrita à um método de produção.

Como vimos, as obras têm suas similaridades em relação à hibridização temporal, mas trabalham isto de maneiras muito distintas. Rennó apropria-se de imagens de arquivos, já Maciel utiliza-se da interatividade. Esta variabilidade nos faz compreender que esta qualidade permeia-se na produção imagética e não se restringe a uma dada maneira de produzir imagens.

Pelo fato de serem imagens provenientes de diferentes contextos e expostas de diferentes formas, vemos que trabalhar a temporalidade fronteira levanta algumas questões particulares a cada imagem.

Veremos como esses “micromovimentos” em Rennó podem relacionar-se com as questões de memória e resgate, tão constantes em sua produção. Enquanto que em Maciel, a brisa que atravessa a imagem pode propor questões sobre o fazer cinematográfico, tema também muito constante em sua produção, discutido dentro do conceito que vimos de “transcineamas”.

Dessa forma, vemos que cada uma, a seu modo, enriquece o que entenderemos como “imagens movimentícias”, conceito desenvolvido no próximo subcapítulo, além de cada uma utilizar esta temporalidade para desestabilizar diferentes questões do fotográfico.

Para chegarmos a uma análise da singularidade do tempo dessas obras, passaremos por alguns conceitos essenciais para entendê-las, partindo do conceito de “imagem técnica” (FLUSSER, 2018, p. 21), com o qual demarcaremos a diferença das imagens produzidas por dispositivos técnicos em relação às imagens que as antecederam, nas palavras de Flusser: “Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (2018, p. 21).

Já que ambas as imagens partem da fotografia, mas também utilizam-se de características do cinema e do vídeo, isso nos levará neste primeiro momento a nos deter em uma investigação das “imagens técnicas” (FLUSSER, 2018, p. 21), em destaque, a fotográfica e a cinematográfica, a fim de entender como cada uma é capaz de gerar temporalidades.

Para entendermos como as obras aqui estudadas chegaram a esse caráter temporal, nosso estudo compreenderá duas ramificações da produção de imagens técnicas: o projeto moderno e o projeto contemporâneo.

Essa ramificação tem o propósito de traçar paralelos entre imagens de distintas circunstâncias, negando um caráter evolutivo das imagens e buscando porosidades entre as diferentes circunstâncias em que se identifica a produção de aproximação de temporalidades nas imagens técnicas, sejam elas do circuito artístico ou não.

Veremos como esses projetos têm suas características e discursos próprios, ao mesmo tempo em que se imbricam de maneira não regrada, já que a produção de imagens não se limita ao que é imposto por um discurso, isto nos possibilitará traçar paralelos entre as obras estudadas e esses momentos de produção.

Com a introdução de conceitos advindos tanto do pensamento referente à fotografia quanto do pensamento referente ao cinema, almejamos explanar algumas das possibilidades de experiências de aproximações temporais presentes em ambas as linguagens, destacando as mais conhecidas e consolidadas e ressaltando também as que se encontram fora do meio artístico, o que nos demonstrará como as experiências das obras estudadas se destacam pela particularidade.

Será contextualizado também o campo de produção de imagens mais específico, chamado “entre-imagens” (BELLOUR, 1997, p. 14), no qual é possível encontrar nossas obras estudadas, uma vez que configuram-se por trabalharem categorias entre o cinema e a fotografia, pois é a base do pensamento híbrido presente nos objetos. Dentro desse campo, as obras de

Rennó e Maciel encontram-se radicalizadas e alteradas por algumas questões como o vídeo, o espaço de exibição, entre outras.

Após a explanação e a contextualização desses conceitos centrais e a exposição dos projetos de produção imagética, investigaremos a atuação dessa diferenciada temporalidade por meio de questões como o aparelho, a forma de exibição das imagens e a maneira como ocorre a recepção delas pelo público.

2.1 As imagens movimentícias para além das imagens técnicas

Nessa pesquisa trataremos as obras abordadas dentro de um recorte muito específico, a fim de demonstrar a sua particularidade, explanaremos sobre os recortes mais abrangentes que o antecedem dentro do universo da produção imagética. Com a finalidade de tornar claro onde se localizam essas obras dentro deste universo de produção, nosso caminho até elas se dividirá por questões como: o espaço onde são criadas; aspectos mentais ou representações visuais; assim como o modo de produção, manual ou maquínico.

Dessa forma, faz-se válido ressaltarmos a localização dessas imagens através de uma contextualização de seus conjuntos e “subconjuntos” de produção, visando demonstrar como o recorte proposto vai efetuando-se, do campo mais geral ao campo mais específico, onde se apresentam essas imagens.

Lúcia Santaella (2012) nos introduz ao mundo das imagens a partir de uma grande cisão, que se dá entre dois grandes domínios, o primeiro, das imagens mentais; visões, imaginações, entre outras, e o segundo, o das imagens como “representações visuais”; desenhos, pintura, fotografias, imagens de televisão e outras mais.

É simples observar que as obras estudadas se localizam no segundo grande domínio, já que são produzidas e reproduzidas por alguém equipado por um dispositivo técnico, mas Santaella (2012) também ressalta que ambos os domínios não existem separados, um ancora-se no outro, fato que perceberemos nas imagens aqui estudadas, por conta da hibridização que tensionam.

Flusser (2018) identifica duas grandes categorias dentro do conjunto de imagens percebidas, sendo o primeiro referente às “imagens tradicionais”, do qual Santaella (2012) chama de “artesais”, e o segundo referente às “imagens técnicas”. Em relação ao primeiro grupo utilizaremos aqui o termo de Santaella por entender que ressalta melhor sua característica antagônica ao conjunto das imagens técnicas.

As imagens artesanais caracterizam-se pelo fato de serem produzidas diretamente pela mão do artista, que toma uma posição de artesão ao colocar-se diretamente entre o signo imagético em sua mente e a materialidade visível. Nesse caso, temos o modo de produção dos pontos, das linhas, das cores, dentre outros elementos está acessível, enquanto que nas imagens técnicas, apesar da ação do artista também existir para gerar suas imagens, ele utiliza-se de um aparelho de funcionamento interno desconhecido, uma “caixa preta”, tomando uma posição de operador, do qual ver apenas o *input* e o *output* desse processo.

As imagens técnicas, conjunto da produção imagética que engloba, entre outras, as entre-imagens, são geradas por “máquinas semióticas” (MACHADO, 2007, p. 10), como a câmera fotográfica, o cinematógrafo ou o aparelho de vídeo. Estas são sinteticamente descritas por Flusser: “Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica, que, por sua vez, é texto científico aplicado” (2018, p. 21).

Ao longo de seu texto, Flusser distingue três etapas da produção das imagens, diferenciadas pelo meio como ocorrem.

A primeira etapa é denominada como “pré-industrial” e refere-se à produção que se dá por meio dos instrumentos: o pincel para a pintura, o carvão para o desenho e assim consecutivamente. Essa etapa é representada pela figura do artesão, sujeito que cria a partir desses instrumentos.

A segunda, dita “industrial”, diz respeito à produção dada por meio de máquinas, cuja figura representativa é o operário, sujeito dependente da máquina para realizar sua produção e que não compreende por completo o funcionamento interno dessa máquina.

Já a terceira etapa, a “pós-industrial”, configura-se pelo fato de que as máquinas passam a produzir não só matéria, mas também informação, sendo assim chamadas de “aparelhos”. Esse é o caso da fotografia, em que sua informação, o que é fotografado, tem mais valor que seu objeto produzido, o papel onde se encontra revelada.

Apesar da fotografia e as máquinas fotográficas serem provenientes do meio industrial, vemos que são entendidas como protótipos de uma produção pautada na informação.

Identificamos nas obras pesquisadas o caráter industrial, por partirem da fotografia, mas veremos como os *softwares* têm um importante papel para que elas alcancem sua temporalidade. Isto nos levará a considerar conjuntamente os dois últimos grupos citados, as imagens industriais e as imagens pós-industriais, ao buscarmos compreender essa temporalidade.

Dentro do universo das imagens técnicas temos uma produção heterogênea, diversos aparelhos com diferentes fins, do entretenimento à pesquisa científica. Esses aparelhos

foram, e são até hoje, desenvolvidos para produzir imagens, mas as que nos interessam são dois tipos que se destacam por terem se consolidado como linguagens: a fotografia e o cinema.

Enquanto a fotografia destaca-se por ser uma imagem que apreende um espaço de tempo, seja curto, com o instantâneo fotográfico, ou mais prolongado, como a longa exposição fotográfica, o cinema consagrou-se como a imagem técnica que trouxe a temporalidade da nossa percepção do mundo consigo e conseqüentemente o movimento. Não por acaso Epstein (1983, p. 217) destaca o termo que os ingleses usam para se referir ao cinema: “*movies*”. As diversas maneiras de manipulação do tempo por parte dessas linguagens serão expostas ao longo da pesquisa e se destacarão no terceiro capítulo, destinado ao aprofundamento da questão temporal.

A princípio, soa contraintuitivo que imagens estáticas e imagens em movimento estejam presentes em uma mesma obra, já que cada uma delas foram entendidas como produções de diferentes campos dentro do discurso do projeto moderno.

Apesar disso, contaminações entre esses diferentes tipos de imagens são identificadas há muito tempo, o que nos leva a considerar que essas experiências apenas não se encaixavam em um discurso, assim como nossas obras abordadas não se encaixam nas categorias que esse projeto gerou.

Com isso, identificamos uma distinção entre discurso e produção no projeto moderno. O discurso hegemônico é claro sobre suas pretensões puristas em trabalhar as linguagens isoladamente e, apesar de uma considerável parte da produção fazer coro com esse discurso, vemos que ela não se limitou a isso.

Podemos identificar questões de aproximações entre linguagens por meio da temporalidade até mesmo na pintura. Em movimentos modernos como o futurismo e o cubofuturismo ascende a exploração da representação do movimento por parte de uma linguagem que sempre se preocupou com a representação realista.

Um primeiro exemplo proveniente do futurismo é “*Dinamismo de um cão na coleira*”, de 1912, do pintor italiano Giacomo Balla.

Figura 18 – Dinamismo de um cão na coleira, 1912



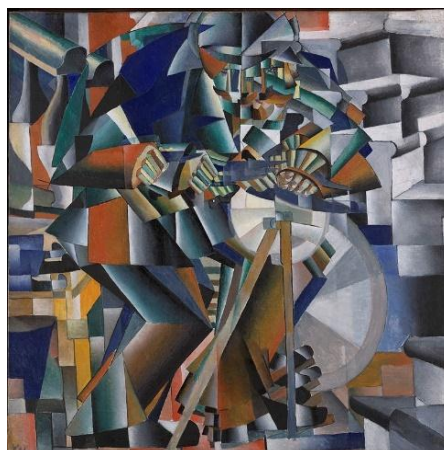
Fonte: Marcello (2020).

A questão do movimento, crucial para o movimento futurista é identificada já no título, que realça o dinamismo presente. Identificamos a questão do movimento nos borrões trabalhados na imagem como se fossem uma captação fotográfica na qual o assunto moveu-se mais rapidamente do que a velocidade de captação.

É possível identificar essa aproximação da pintura com as particularidades da fotografia, dentre elas, a representação do movimento, por meio do pensamento de Sontag: “A pintura mais do que se voltar para a abstração, adotou o olho da câmera, tornando-se (para empregar as palavras de Mario Praz) telescópica, microscópica e fotoscópica em sua estrutura” (2004, p. 160).

Outro exemplo provém do cubofuturismo, movimento russo que combina questões de perspectiva cubistas às questões de dinamismo do futurismo, partindo de um de seus principais representantes, Kazimir Malevich, artista conhecido também por sua atuação à frente do movimento suprematista.

Figura 19 – O amolador de facas, 1912-1913



Fonte: Wikipédia (2020).

Neste exemplo vemos o retrato de uma cena comum que carrega os traços cubistas de representações dadas por meio de formas geométricas. Ao mesmo tempo, vemos o dinamismo concedido à cena pela multiplicação de elementos presentes a fim de denotar uma sequência de momentos sucessivos por onde esses elementos passaram. Notamos isso ao atentarmos, por exemplo, para pés e mãos do protagonista e também para a faca.

Diante disso, observamos que experiências modernas, mesmo fora do âmbito das imagens técnicas, já estavam deslocando suas linguagens para características que não lhe foram primordialmente atribuídas.

Adiante, no capítulo sobre projeto moderno, veremos as experiências que distanciaram a fotografia da questão do instante e conseqüentemente do discurso hegemônico desse projeto, ao mesmo tempo que realizaram apontamentos para questões contemporâneas.

Dentro do contexto das imagens técnicas, quando Raymond Bellour se depara com essa produção de fuga dos padrões, destaca um campo de produção de imagens que denomina “entre-imagens” (1997, p.14), conceituado em sua publicação homônima. Esses trabalhos caracterizam-se por jogarem com a imobilidade e a mobilidade, gerando uma “complexificação espaço-temporal” (PARENTE, 2015, p. 5).

Dentro deste campo podemos pensar em uma fotografia que se anima, em uma série de fotografias que imitam um movimento, em um filme que para seu movimento e torna-se fotografia ou mesmo, em um filme feito somente de fotografias, como a experiência de *La Jetée*, de Chris Marker, entre tantas outras experiências possíveis que variam entre a “imobilidade móvel” e a “mobilidade imóvel” (DUBOIS, 2012, p. 26).

É possível identificar que as obras estudadas estão nesse campo, uma vez que jogam com a ideia de imobilidade atribuída à fotografia pelo público em geral, que se impressiona ao perceber que há algo mais.

Nosso recorte destaca-se por ir além desses já demonstrados, uma vez que identificamos a peculiaridade que há na forma como fotografia e cinema relacionam-se nos trabalhos pesquisados.

Apesar das obras pesquisadas apropriarem-se de algumas características do cinema, como a forma de exibição ou a presença do som, o aspecto central para a nossa análise é o que se encontra dentro do limite do quadro dessas imagens, o tempo interno. Nesse aspecto, a apropriação que ocorre é especificamente na característica mais primordial do cinema, sua temporalização, e conseqüentemente, seu movimento.

Porém, para além da tensão entre imobilidade e mobilidade, como veremos haver em outras obras, o destaque no caso das obras de Rennó e Maciel é que não há uma virada brusca entre imobilidade e mobilidade, o momento exato que separe a imagem não temporalizada da imagem temporalizada apresenta-se de maneira difusa.

Ao contrário de um filme que cessa seu movimento em uma minutagem, passível de pausa para devida identificação por parte do público, nas imagens aqui estudadas, a variação entre esses dois estados temporais ocorre de maneira sutil e inesperada, gerando “sensações vertiginosas” (PARENTE, 2015, p. 5) provenientes da já citada “complexificação espaço-temporal” (PARENTE, 2015, p. 5).

Vemos que a base da complexificação temporal não se trata de uma junção de várias temporalidades, mas do trabalho de duas temporalidades tidas como opostas que têm seu encontro pouco demarcado. O fato desse encontro ser discreto é o que o torna complexo, já que por serem tão distintos, espera-se notar facilmente a presença de ambas as temporalidades.

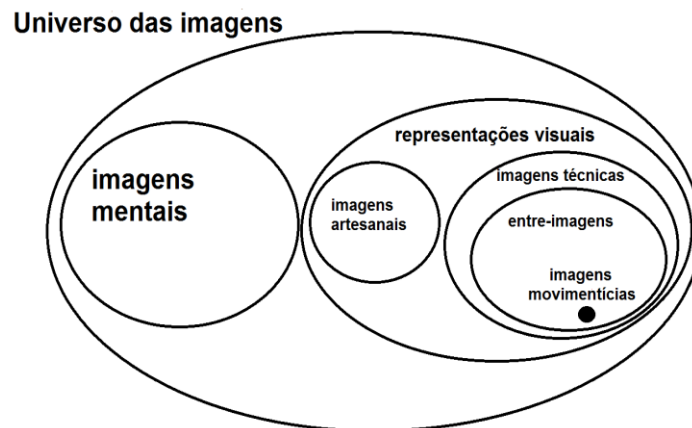
Dentro do campo das entre-imagens vemos uma enorme variabilidade de aproximações entre fotografia e cinema, porém, nas análises referentes a este campo, não se identifica diferentes classificações desses modos de aproximação.

Por isso, ao entendermos que as obras estudadas encontram-se nesse campo, ao mesmo tempo que têm um modo de aproximação muito particular, com o intuito de destacá-las das demais, decidimos denominá-las como “imagens movimentícias”.

Esse sufixo busca designar que se tratam de imagens com um “aspecto de movimento”, já que ele ocorre por uma sutileza tangencial, quase como uma virtualidade que circunda essas imagens, apesar de estar ali de fato.

Podemos representar graficamente esse recorte que resulta nas imagens movimentícias da seguinte forma:

Figura 20 – Universo das imagens



Fonte: elaborado pelo autor.

Uma propriedade geral das imagens representáveis, ressaltada por Flusser, é seu caráter superficial: “Imagens são superfícies que pretendem representar algo.” (2018, p. 15), por essa razão é posto: “Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não precisam ser decifradas” (2018, p. 21).

Podemos perceber essa propriedade refletida nos espectadores em geral, que não se debruçam em uma imagem da mesma forma que se debruçam em um texto quando buscam por uma interpretação aguçada.

Essa aparente ausência da necessidade de um deciframento se mantém nas imagens movimentícias até o momento em que o espectador percebe o caráter distinto delas. A partir desse momento busca-se não somente vê-las, mas também compreendê-las, por meio disso vemos o prolongamento do “eterno retorno” (FLUSSER, 2018, p. 16).

O “eterno retorno” é “O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem...” (FLUSSER, 2018, p. 16), neste caso, o tempo nas imagens altera o tempo da sua relação com o espectador.

Ainda sobre a superficialidade das imagens, o espectador confia tanto na imagem quanto em seus olhos (FLUSSER, 2018), dessa forma, ao ver algo de diferente em seu conteúdo, ao perceber um destaque, por mais que seja surpreendido, isso apenas reforça sua crença de que há capacidade em seu olhar, espantado por não ter percebido antes.

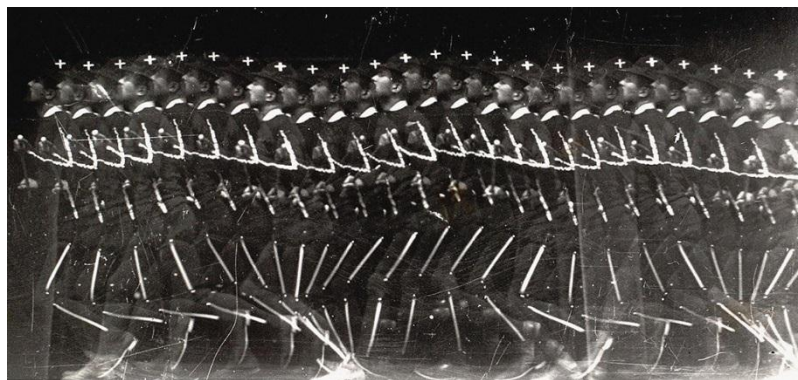
Porém, nas imagens movimentícias, o que é posto em questão é a própria concepção de fotografia previamente estabelecida pelo espectador, a partir do momento em que percebe algo mais. Estas questões estabelecidas na relação entre público e a configuração das imagens movimentícias serão melhor abordadas no terceiro capítulo.

A busca por representação do tempo nas imagens não é uma questão que surge com as imagens técnicas, pelo contrário, é uma questão milenar, como demonstra Arlindo Machado:

A representação do tempo na imagem é um problema semiótico cuja resolução tem demandado sucessivas formulações ao longo dos séculos. Na escultura grega, os cavalos podem aparecer com mais de quatro patas, assim como na mitologia hindu a dança de Xiva faz multiplicar os braços das figuras sagradas. Não seria exagero algum encarar exemplos dessa natureza como esforços da inteligência perceptiva para representar o tempo e o movimento. (MACHADO, 2008, p. 66).

Diante disso, podemos concluir que as imagens técnicas materializam essa “inteligência perceptiva” nas suas relações com o tempo. A prova disso são as imagens cronofotográficas de Étienne-Jules Marey que, mesmo vindas de um cientista, sem interesses artísticos, acabam por influenciar a representação do tempo em outras linguagens, a exemplo de “*Nu descendo a escada*” (1912), de Marcel Duchamp¹⁷.

Figura 21 – The Lion running Tamer, Étienne-Jules Marey, 1886.



Fonte: Better photography (2019).

Em alguns experimentos, para evidenciar os traços do movimento humano, Marey marcava seus modelos com uma fita reflexiva, como na imagem acima.

¹⁷ Segundo Arlindo Machado (2007), sabe-se que o irmão de Marcel Duchamp, Raymon Duchamp-Villon, teria trabalhado com Marey no Hospital Salpêtrière, em Paris.

Figura 22 – Nu descendo a escada, Marcel Duchamp, França, 1912



Fonte: Artes educadores (2008).

A questão que podemos notar ao observar a imagem de Duchamp é que a representação do tempo, na pintura e em algumas outras linguagens, por carregarem um “agora perpétuo” (KRAUSS *apud* LISSOVSKY, 2010, p. 213) ocorre mediante uma “desgeometrização” das figuras presentes, rompendo a perspectiva renascentista que “[...] organizou o campo visual como se fosse de veras o ideal” (BERGER, 1999, p. 20).

Esse modo de representação lembra o que ocorre em “*O amolador de facas*”, de Kazimir Malevich, citado mais acima, que também apresenta uma multiplicação de membros do protagonista indicando o movimento que esse realizou dentro o espaço representado.

Isso acontece porque, ao contrário do cinema, nessas imagens não existem um movimento como “dado imediato” (DELEUZE, 1983, p. 9), ou seja, o movimento é “escrito” pelo autor da imagem, não existe se não for representado. Assim, faz-se necessária uma distinção entre a “representação do tempo” (ENTLER, 2007, p. 29) e a temporalidade em si.

Ronaldo Entler analisa as representações do tempo dentro do contexto fotográfico e destaca suas diferenças, mas compreende todas como “referência ao tempo” (2007, p. 31), já Bellour nos ressalta que “[...] não há passagem entre o móvel e o imóvel [...] que não suponha uma mutação plástica da imagem...” (1997, p. 13). Ou seja, as “representações temporais” por parte da fotografia seriam “mutações plásticas” provenientes de referências visuais de sentido já consolidado, não por acaso, sendo apropriadas por outras linguagens que também não contém

o movimento como dado imediato, como ocorre nos quadrinhos, quando buscam representar personagens ou objetos em movimento retratando-os de maneira distorcida.

As três representações do tempo por parte da fotografia, pontuadas por Entler são: “o tempo denegado”, “o tempo inscrito” e “o tempo decomposto” (2007, p. 29). No tempo denegado, o mais presente no discurso do projeto moderno, a relação é de nulidade. Essa representação consolida-se com a fotografia instantânea, através da sua alta velocidade de captura, que busca anular o tempo em seu quadro, reduzindo-o a um ponto.

Figura 23 – “O soldado caído”, Robert Capa, Espanha, 1936



Fonte: Magnum fotos (2019).

Nesta conhecida imagem de Robert Capa vemos o momento exato em que um soldado da Guerra civil espanhola é atingido¹⁸. Por sua intenção de “negação” do tempo, congela-se o momento preciso do ocorrido, que não seria identificável da maneira como se mostra na imagem caso estivéssemos presentes.

Esse fenômeno pode ser entendido a partir de um diálogo com Walter Benjamin, enquanto uma revelação do “inconsciente ótico” (1994, p. 94) dessa cena. Ou seja, aquilo que sabemos que está presente, mas que não é visto de maneira explícita, por ser muito sutil, imperceptível. Esse fato, aliado à carga dramática do momento, acaba por constituir um forte efeito estético, podendo ser entendido como um “instante decisivo” (BRESSION, 2004, p. 15), ou seja, a captação de um “microacontecimento” (FATORELLI, 2013, p. 25) que ocorre em um momento de peso dramático, capaz de expressar a cena como um todo.

¹⁸ Há controvérsias, até hoje não comprovadas, se Capa teria realmente registrado o momento em que o soldado é alvejado, ou se estaria ele escorregando por outro motivo, ou mesmo simulando ser alvejado. No momento, esse fato não é relevante, pois não nega a existência de um tempo denegado, pelo contrário, reforça sua existência ao mostrá-la, para além de um mero fruto da técnica, um conceito, uma ideia, passível de simulação. A discussão de um tempo denegado como algo anterior à técnica do instantâneo será pontuada no capítulo onde é citada a fotografia moderna. Sobre a controvérsia: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/robert-capae-a-invencao-da-fotografia-do-soldado-caido-na-guerra-civil-espanhola-165424/> Acesso em 06 nov. 2019.

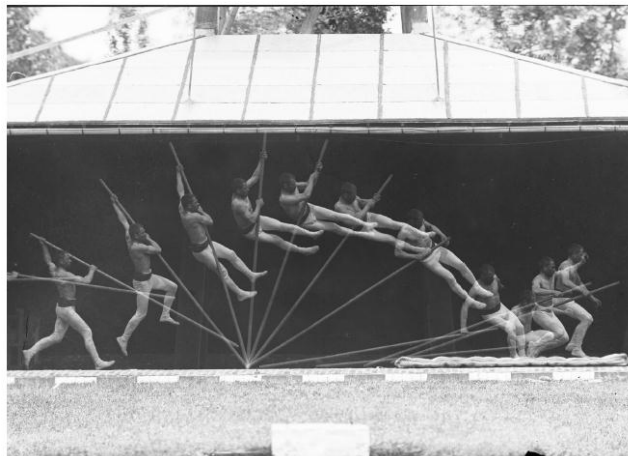
No tempo inscrito temos uma relação contrária à anterior, nesse caso, identifica-se uma longa exposição, que é o efeito proveniente da abertura da janela do dispositivo fotográfico, o obturador, por mais tempo do que o necessário para captar o movimento da cena diante da câmera, a fim de sensibilizar rastros desses movimentos, chamados de borrões.

Figura 24 – Il fumatore – il cerino -la sigareta, Anton Giulio Bragaglia, Itália, 1913



Fonte: Met Museum (2019).

Figura 25 – Locomoção Humana IIIB, Étienne-Jules Marey, 1886



Fonte: Revista Zum; Collège de France (2019).

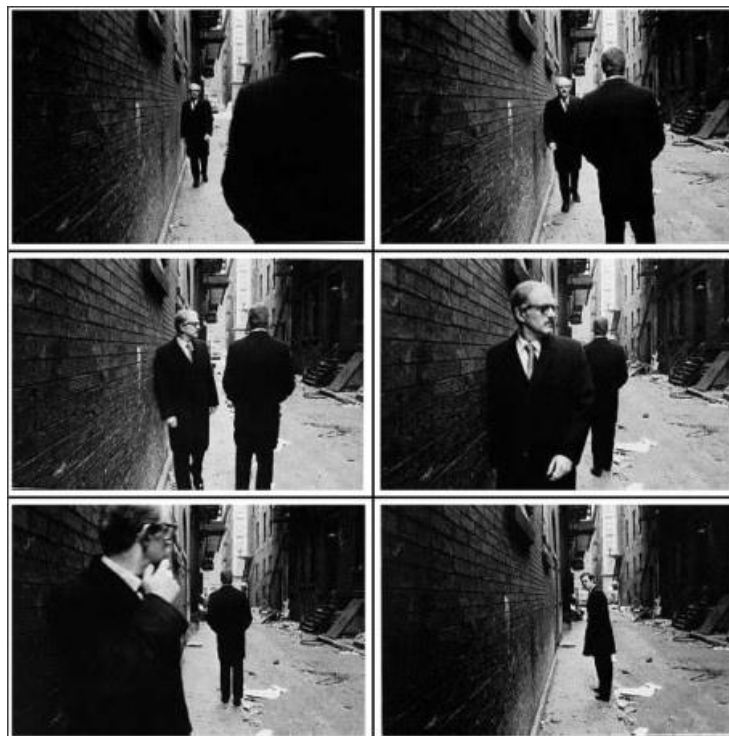
Um exemplo seria a Figura 24, proveniente do contexto da vanguarda futurista italiana, que já citamos acima com um exemplo da pintura e agora exemplificamos por meio de um trabalho fotográfico de Anton Giulio Bragaglia.

Através de uma investigação do movimento, típico da sua vanguarda, mas com um caráter metafísico e diretamente relacionado com o dispositivo fotográfico, Bragaglia realiza

algumas ações que são expostas ao dispositivo fotográfico em longa exposição enquanto movimenta-se, criando traços do seu percurso e gerando uma espécie de fantasmagoria.

Apesar de negada pelo artista¹⁹, é possível traçarmos semelhanças entre a sua experiência estética e a investigação científica do movimento humano elaborado por Étienne Jules Marey da Figura 25. Ainda que essa segunda imagem utilize a sobreposição, o corpo que é retratado se projeta para além de si carregando também uma fantasmagoria, uma projeção de movimento, também proveniente das manipulações com a abertura do obturador.

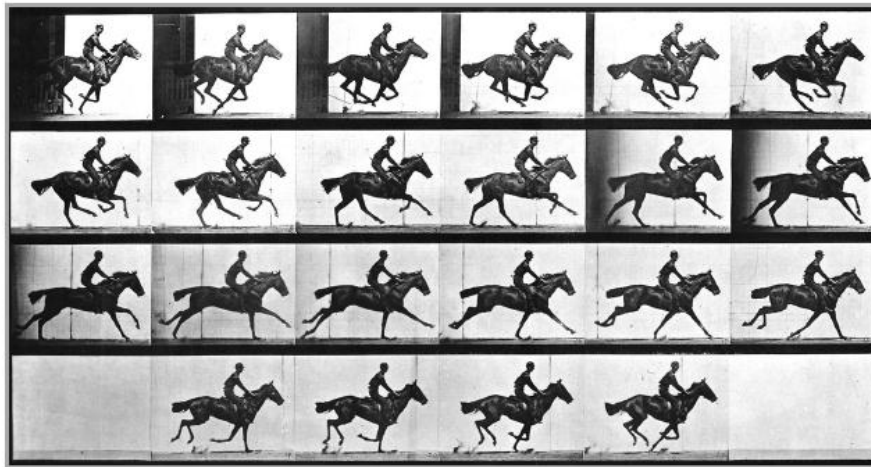
Figura 26 – Encontro Fortuito, Duane Michals, Estados Unidos, 1970



Fonte: Destruccion del color (2011).

¹⁹ “Giulio Bragaglia recusa veementemente, no entanto, qualquer aproximação entre os seus objetivos e os de Marey, para valorizar o caráter interpretativo da imagem...” (ENTLER, 2007, p. 41)

Figura 27 – Galope, Eadweard Muybridge, 1870



Fonte: Entler (2007).

No tempo decomposto temos uma operação de justaposição de imagens fotográficas provenientes de uma mesma cena, operando mais ou menos como fotogramas de uma mesma linha temporal, algo que se aproxima da linguagem cinematográfica. Nas imagens acima temos duas sequências fotográficas, modelos que aproximam a fotografia do cinema.

Na figura 26, Duane Michals utiliza-se da sequência fotográfica para nos apresentar uma narrativa que termina de forma irreverente. Logo abaixo, Muybridge, ainda na era pré-cinematográfica, utiliza-se da foto em série para estudar o movimento de animais. Mesmo com intenções distintas, é possível vermos novamente uma relação entre representações temporais das chamadas cronofotografias e de trabalhos artísticos contemporâneos.

Diante do que foi descrito vemos que o cinema não se encaixa em nenhum desses modos de representação do tempo, não por falta de aptidão, mas porque é uma “imagem-tempo” (DELEUZE, 1983, p. 67), em que o hífen cumpre um papel primordial de sentido de unicidade entre esses dois termos, ou seja, uma imagem que já possui o tempo enquanto elemento, fato que leva Bellour (1997) a concluir que o cinema nunca teve dificuldade de se representar.

Mas não por isso ele torna-se independente da linguagem técnica que o antecede, até porque sua temporalização surge de instantâneos equidistantes postos em movimento (DELEUZE, 1983). Por isso que o cinema se consagra entre imagens técnicas como aquela que alcançou o movimento de fato, sem a desgeometrização que vimos nos casos de Duchamp e Malevich. Desta forma, o cinema dá continuidade à objetividade de representação da imagem técnica que lhe antecedeu, como ressalta André Bazin:

Niépce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia, ao redimir o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo (BAZIN, 1983, p. 124).

Por essa qualidade nata do movimento, ao longo do tempo o cinema desenvolveu várias formas de manipulá-lo, isso pode ocorrer por diversos fatores. Um deles seria pelo movimento dentro de quadro, que teve destaque em um primeiro cinema que ainda desconhecia a montagem, outra possibilidade pode se dar por meio dos movimentos de câmera.

Já no caso do cinema moderno, é possível ocorrer através da valorização das “situações óticas puras” (DELEUZE, 1983, p. 228) em que há uma filmagem mais observadora das ações que ocorrem no quadro.

A situação ótica pura ascende com a decaída do que Deleuze entende por “situações sensório motoras” (1983, p. 231), modo de apresentação das imagens cinematográficas mais ligada ao cinema clássico, que consiste em uma representação indireta do tempo, por meio do encadeamento de imagens que visa construir um espaço e tempo específico para aquela cena e aquele personagem retratado. Podemos entendê-lo como um tempo representado por uma certa artificialidade.

Enquanto isso, na “situação ótica pura” que ascende principalmente com o Neorealismo Italiano, movimento do cinema moderno do Pós-guerra, e com o cineasta japonês Yasujiro Ozu, vemos uma maior proximidade entre câmera e tempo, pois a preocupação com a construção de um tempo por meio da combinação de diferentes imagens dá espaço para uma captação mais direta do tempo. Com isso, o ordinário torna-se um tema destacável, filma-se diálogos triviais, viagens de trem, etc. Desta forma, podemos considerar que a representação do tempo se tornou mais próxima de como o observamos cotidianamente.

Sobre a inserção desse tempo em Ozu, e que também pode ser visto em obras do Neorealismo Italiano, Deleuze destaca:

A obra toma uma forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé: a ida e o retorno de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um velho... Mas o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. Os movimentos de câmera vão *se* tornando mais raros: os *travellings* são "blocos de movimento" lentos e baixos, a câmera sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, as "fusões" são abandonadas em favor do mero corte. O que pode parecer uma volta ao "cinema primitivo" é portanto a elaboração de um estilo moderno espantosamente sóbrio... (2005, p. 23).

Percebemos como essa forma de perambulação torna o cinema mais contemplativo, voltado para as pequenas ações.

Outro meio de manipulação do tempo ocorre pela montagem, que começou através de ingênuas trucagens realizadas por Mèlies, ilusionista que produziu muitos filmetes no princípio do cinema e se utilizava dessa pausa na gravação possibilitada pelo cinematógrafo para criar ilusões.

Esse artifício evoluiu e em um momento mais maduro, na dita “montagem intelectual” defendida por Eisenstein e os cineastas soviéticos da década de 1920, tornou-se uma criação de sentido pela justaposição de imagens. Posteriormente vimos outros modos de manipulação, como a ascensão das montagens super aceleradas, típicas de videocliques e propagandas exibidas na emissora de televisão especializada em música MTV.

Porém é válido ressaltarmos que *La Jetée*, curta-metragem de Chris Marker feito somente a partir de fotografias, sem imagens em movimento, nos mostrou “[...] que o movimento não é o que há de mais inerente ao cinema, mas o tempo” (BELLOUR, 1997, p. 169). Ou seja, quando tratarmos do movimento na fotografia enquanto hibridização com o cinema, é levando em consideração que este movimento é decorrência da qualidade de temporalização da imagem cinematográfica, fato que também se aplica ao vídeo, herdeiro dessa característica central do cinema.

Diante disto, compreendemos que as imagens movimentícias são imagens primeiramente percebidas como estáticas, que passam do tempo denegado ao tempo inscrito, não por meio da longa exposição, mas por meio do cinema, através da sua temporalização, que é responsável por “apagar” os possíveis rastros de uma fotografia em longa exposição.

Por seu caráter inesperado e sutil, essa temporalização não é comparável àquela que ocorre no cinema por não ser “imediate”, desta forma, está mais próxima de um “*movement in progress*”, ou seja, em um sentido propositalmente redundante, configura-se como um movimento que se faz presente mais como uma virtualidade, do que como algo concreto, nítido aos nossos olhos.

É este movimento que impressiona seu público. Pela forma como se dá, aproxima-se do conceito de Barthes de *punctum*²⁰. Para Barthes, muitas fotografias carregam um ponto específico que, inesperadamente, apreende seu espectador e o faz enxergar para além do que é

²⁰ “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2015, p. 29)

retratado. No caso das imagens movimentícias, podemos atribuir esse efeito ao seu tangenciamento para com o cinema.

É válido compreendermos que essa temporalização se dá em um contexto pós-industrial, criada através de *softwares* de edição, mas que reproduzem a maneira cinematográfica, ou seja, podemos identificar um “*punctum* regrado” (BELLOUR, 1997, p. 105), que se destaca por ser arquitetado pelas artistas, mas permanece oculto ao público.

Por entendermos que a hibridização temporal nas imagens depende de diversos fatores, como as intenções dos artistas, suas possibilidades midiáticas, seu contexto histórico e ideológico, entre outros, passaremos a contextualizar essas questões com a finalidade de compreendermos as imagens movimentícias para além do que apenas é visto no quadro.

3 OS DOIS GRANDES PROJETOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA

“A diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN 1994, p. 95), por esse motivo, não podemos ignorar o desenvolvimento das experiências entre-imagéticas que nos levam até exemplos mais complexos como as imagens movimentícias, o que nos fará considerar dois grandes momentos da produção das imagens técnicas em geral, o “projeto moderno” e o “projeto contemporâneo”.

O projeto moderno pode ser entendido como um momento marcado por uma série de rupturas com os conceitos da arte clássica que ainda carregava valores renascentistas. Isso reflete profundas mudanças sociais e queda de valores do passado, além de grandes avanços tecnológicos, o que inclui o avanço das máquinas e das mídias produtoras de imagens, nas quais se identifica o surgimento da fotografia e do cinema.

Já o projeto contemporâneo ascende posteriormente ao projeto moderno. Discute-se se este constitui-se como uma crítica ao projeto antecessor ou como um aprofundamento das questões modernas, já que muitas de suas críticas podem ser interpretadas como uma radicalização dos questionamentos do projeto moderno. Por isso, em muitos casos, também nos deparamos com o termo “pós-moderno” para designar parte da produção artística do período pós-guerra.

A produção e o discurso de ambos os projetos sofreram demarcações históricas que pretendiam excluir experiências que fugissem ao discurso hegemônico de cada momento de produção, por isso, apesar de termos ciência dessas demarcações, procuraremos por contaminações entre esses projetos que nos levem às experiências semelhantes das nossas obras de estudo.

Não compreendemos esses projetos como pontos dentro de uma linha cronológica, uma vez que seus ideais ainda se apresentam de maneira fluida em diferentes momentos históricos, havendo ainda características modernas em obras no nosso contexto contemporâneo, assim como houveram obras com pensamentos híbridos, típicos da contemporaneidade, no contexto da ideologia moderna.

Ressaltamos também que, no projeto moderno, como descreve Cauquelin (2005), havia todo um sistema de manutenção própria, cujas escolas artísticas, com seus manifestos, deixavam claros seus ideais, nomeavam quem a ela pertencia, julgava quem descumprisse suas regras. Em outros casos, artistas que atuavam mais distantes das escolas, defendiam fervorosamente seus ideais de arte. Por isso tratamos de um discurso que cada projeto carrega.

Diante disso identifica-se uma ideia de “projeto” de fato, ou melhor, de projetos, cada escola com seus ideais, mas todos, em geral, calcados em um eixo norteador próprio, que tinha em comum a derrubada dos valores clássicos.

Já no projeto contemporâneo vemos uma dispersão da produção, o que podemos considerar como reflexo de seus ideais anárquicos, nos quais estas estruturas ideológicas se liquefazem, podendo ainda existir, mas de maneira não organizada. Assim, estas escolhas cabem à individualidade dos artistas, fato que pode ser compreendido como decorrência de fatores como a negação da “institucionalização da arte” nos moldes modernos, da pluralidade da produção, da amplificação dos modos de consumo e exibição arte, entre tantos outros.

Com isso, cabe aqui ressaltarmos que apesar de utilizarmos o termo “projeto” para nos referirmos a esse segundo momento, vemos que seu modo de organização não cabe como um projeto de fato, com eixos norteadores bem definidos e uma estrutura mantida em prol disso, como fora na modernidade. Porém, tomamos a liberdade de usarmos esse termo em prol de evidenciar um caráter de dualidade entre esses dois momentos, por vezes opostos e por vezes, complementares.

Vale ressaltarmos também que, apesar de vermos essa “institucionalização da arte” no projeto moderno, não vamos nos ater às obras que se encaixem nesse fato, mas buscaremos por contaminações entre as imagens técnicas, o que foge dos ideais desse projeto.

Não deixamos de pontuar também que os termos “Moderno”, “Pós-moderno”, “Contemporâneo”, em um primeiro momento, sugerem uma demarcação temporal, como destaca Aumont: “A ideia de modernidade tem o inconveniente de conter a noção do tempo, portanto, a ideia de um fim possível e até mesmo inelutável: modernidade tardia, fim da modernidade, pós-modernidade” (2008, p. 69), o que pode levar a uma ideia errônea do marco temporal como condição estética. Por conta disso, reiteramos que podem haver traços contemporâneos em experiências ainda datadas na modernidade, assim como pode ocorrer o contrário.

Entendemos que “Moderno” e “Contemporâneo” são ideais que apenas tiveram seus discursos marcados em um dado momento, não estando estritamente condicionados ao seu tempo.

3.1 O projeto moderno

Podemos começar a pensar o discurso moderno a partir do termo “Ontologia”, que é compreendido como o “estudo do ser”²¹. Nesse contexto, a arte encontra um eixo norteador de sua produção: o pensamento sobre si mesmo, junto à produção calcada na máxima exploração das suas características. Esse comportamento pode ser entendido como um sintoma crítico à visão clássica de arte, que muitas vezes, por seus tons metafísicos, não carregava uma autoconsciência das linguagens artísticas. Para Jair Ferreira dos Santos:

Deformando ou banindo o referente (o real), ela cria formas novas e torna-se por isso auto-referencializada. Ela é seu próprio assunto: linhas, cores, volumes, composição. Basta comparar Da Vinci com Picasso. Reconheceríamos na rua a Mona Lisa, mas jamais encontraríamos fora da tela as cubistas Senhoritas d’Avignon, feitas em losangos, que abrem a pintura moderna em 1907. (SANTOS, 2004, p. 34).

O discurso moderno pretende gerar uma “autossuficiência dos meios” (FATORELLI, 2013, p. 18), ou seja, pretende que cada linguagem crie sua comunicação de forma isolada.

Apesar da desenfreada “autocentralização” de suas linguagens, podemos entender que isso não se restringe a uma aversão do contato entre elas, mas também compõe uma demanda do seu tempo, da qual buscava legitimar artisticamente várias expressões, em especial as imagens técnicas, que eram um modo mais recente de produção imagética.

É possível considerarmos tanto o cinema quanto a fotografia, como exemplos dessa legitimação construída pelo projeto moderno. Em relação ao cinema, podemos pontuar que diversas outras técnicas de imagens em movimento foram desenvolvidas entre o século XIX e começo do século XX.

Entre elas, podemos citar o praxinoscópio, invenção de Émile Reynaud, dispositivo que expunha uma série de imagens que representavam fragmentos de um mesmo movimento, com um espelho no centro da sua base circular, que quando acionada com seu movimento rotatório, criava a ilusão de movimento através dos reflexos das figuras.

Outro exemplo seria o cinetoscópio, invenção de Thomas Edison, bem mais próximo ao cinema do que às outras experiências pré-cinematográficas. Esse aparelho rodava filmetes, acionados por uma moeda paga pelo espectador, mas em formato bem diferenciado, dentro de uma máquina cuja a visualização era feita através de um visor individual.

²¹ Segundo o dicionário de sinônimos online. <https://www.sinonimos.com.br/ontologia/> Acesso em 06 nov. 2019.

Ressaltamos que esses são apenas dois casos mais conhecidos dentre vários que buscaram animar imagens até a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière.²²

Figura 28 – Exemplo de praxinoscópio, embaixo dele vemos outras tiras de papel com figuras que são animadas por ele quando movimentado.



Fonte: Pinterest (2019).

Figura 29 – Um exemplar de cinetoscópio em uma exibição, uma atração popular de sua época



²² “Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Barker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por bricoleurs como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do século passado. Mas, assim fazendo, eles estão privilegiando algumas das técnicas constitutivas do cinema, justamente aquelas que se pode datar cronologicamente” (MACHADO, 2008, p. 12).

Fonte: Rita (2019).

Já na fotografia, também é possível identificar uma série de dispositivos com funções muito parecidas que foram anteriores a ela. Desde os experimentos de Henry Fox-Talbot, que através de alguns químicos, conseguira fixar a silhueta de objetos encostados nas folhas de papel sensibilizadas até a heliografia de Nicéphore Niépce, que aliou a sensibilização de placas de metal à câmara escura²³, já utilizada entre os pintores, para assim captar qualquer paisagem que atravessasse seu diafragma.

Não deixamos também de citar Hippolyte Bayard, que criou uma técnica de captação de positivo própria, mas que acabou ofuscada pela daguerreotipia, invenção do também francês Daguerre. Na daguerreotipia foi utilizada a combinação de elementos como a câmara escura, uma placa de metal sensibilizada e químicos que facilitavam o processo de revelação dessas imagens, conseguindo popularizar o que mais tarde seria chamado de fotografia.

Porém, da daguerreotipia até as câmeras fotográficas analógicas utilizadas na modernidade, uma série de mudanças foram gradualmente feitas pela indústria. Podemos citar a mudança das placas de metal para as películas, que junto ao obturador veloz, aceleraram o processo de sensibilização, viabilizando a captação instantânea; fato impossível na daguerreotipia, técnica que obrigava seus modelos a manterem-se parados durante longos períodos para retratá-los nitidamente.

Notamos que uma mudança traz diversos efeitos pois, ao abandonar as chapas sensibilizadas individualmente dos daguerreótipos e substituí-las por rolos de filmes fotográfico, viabilizou-se também a sequência fotográfica. Também houve outras questões que facilitaram a produção fotográfica, como a diminuição do tamanho e da automatização das câmeras.

Visto isso, podemos nos questionar por que hoje tanto a fotografia quanto o cinema perpetuam-se como manifestações artísticas, ocupando os espaços de arte, as discussões a ela referentes, os cursos de arte e demais espaços, enquanto essas outras técnicas citadas tornaram-se suas “pré-histórias” para o grande público.

²³ A câmara escura foi um instrumento amplamente utilizado por pintores para auxiliar no esboço de seus trabalhos, consistia em uma caixa fechada com um orifício à frente, muitas vezes amparado por uma lente, onde passam os raios luminosos da cena para qual é apontada e são projetados de maneira invertida no outro extremo da caixa, gerando uma imagem dessa cena que pode ser desinvertida, através de um jogo de espelhos.

Por mais que sejam notáveis as diversas mudanças posteriormente sofridas, como a chegada da imagem digital, a fotografia e o cinema foram sólidos o suficiente para manterem-se com essas mudanças e não se tornarem outras técnicas subjugadas às técnicas descendentes.

Podemos entender que esse fenômeno é fruto, em grande parte, da persistência do projeto moderno, por conta da busca ontológica dessas imagens. Isto foi ainda mais importante para as imagens técnicas, artes ainda jovens, sem uma tradição, como a pintura ou a escultura, que têm um modo de produção totalmente diferenciado e que enfrentaram a reprovação de parte da classe artística em um primeiro momento, como podemos ver na crítica de Rodin à fotografia:

É o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta. (RODIN *apud* FABRIS, 2004, p. 53).

Considerando que o grande diferencial das imagens fotográficas e cinematográficas está no fato de serem produzidas por dispositivos técnicos, a tendência da busca ontológica moderna nessas linguagens concentrou-se em explorar seus dispositivos, elencando parte de suas características e colocando-as como regra.

Esse posicionamento acabou por gerar uma subserviência dos produtores dessas imagens aos códigos estabelecidos, como podemos ver nas palavras de Dziga Vertov: “Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica” (1983, p. 249). Por isso, a busca essencialista do projeto moderno gerava uma aversão às manifestações híbridas.

Quando nos referimos às imagens técnicas, a busca da essência delas é um ponto atenuador na compreensão do discurso moderno, pois ela é procurada nas características provenientes dos seus dispositivos.

Consideramos essa visão como ilusória, pois os dispositivos são postos em um local de reverência como produtores de uma “pureza” fruto das características elencadas como essenciais, enquanto que vimos ser fruto das séries de adaptações que ocorreram nos dispositivos técnicos para que gerassem os efeitos desejados, produzindo diversos dispositivos renegados neste percurso.

É por meio dessa busca ontológica guiada pelo dispositivo que a modernidade solidifica um modo de apresentação para as linguagens fotográfica e cinematográfica,

sintetizadas no conceito de “forma cinema” (PARENTE, 2015, p. 36) e “forma fotografia” (FATORELLI, 2013, p. 21).

Sobre a “forma cinema” Parente nos pontua “[...] suas dimensões fundamentais: arquitetônica, tecnológica (sistema de captura e projeção da imagem) e discursiva (a configuração das relações de espaço e tempo do universo “representado” pelas imagens)” (2015, p. 36), sendo a arquitetônica, a sala de exibição escura e com poltronas. Mais à frente veremos como se consolida a “forma fotografia”.

Vemos que as imagens movimentícias se distanciam desse contexto já que sua hibridização também ocorre no âmbito da mídia, dentro de uma condição ainda não viabilizada no contexto moderno denominada de “condição pós-midiática” (KRAUSS, 2000, p. 20), que será vista no próximo subcapítulo.

Para além das características já pontuadas em relação à produção de Rennó, há outra que nos serve para exemplificar o potencial imagético dessas manifestações anteriores à modernidade e que foram recusadas.

Rennó, entre outras coisas, também é conhecida por trabalhar com “bricolagens de dispositivos” arcaicos, que por vezes são provenientes de uma era pré-cinematográfica. O primeiro exemplo, já visto, “*Dois Lições de Realismo Fantástico*”, foi destacado pelo fato das projeções presentes serem provenientes de lanternas mágicas.

Figura 30 – Exemplo de lanterna mágica



Fonte: Wikipédia (2020).

A lanterna mágica é um dispositivo do século XVII que dentro da sua estrutura semelhante a uma “caixa preta”, contém um espaço para acender uma lamparina ou vela e à frente desse espaço há um encaixe para uma espécie de diapositivo, imagens impressas em superfície transparente, que são projetadas por uma lente que há na frente.

Por meio dessa estrutura é gerada uma projeção, dessa forma, podemos considerá-lo um dispositivo reprodutor de imagens que já anunciava a maneira como o cinema ganharia vida, por meio dos feixes de luz.

Para além da projeção de cinema, ao atentarmos para várias obras de Kátia Maciel, vemos a importância que a projeção carrega, sendo, por vezes, um meio de viabilização da obra.

Em “*Mar adentro*”, instalação onde a projeção do mar em movimento segue o caminho do espectador, ou mesmo em *Arvorar*, onde a imagem toma uma proporção gigante por meio da projeção, vemos seu importante papel. Ao voltarmos o olhar para o dispositivo da lanterna mágica podemos apontá-lo como um antecessor dessa viabilização.

Já em “*Duas Lições de Realismo Fantástico*” a lanterna mágica junto a uma imagem em negativo consegue viabilizar um jogo de luz e sombras que não ocorreria de maneira tão orgânica em uma projeção digital dessas imagens.

Desta forma temos uma projeção que se resume em luz, nas partes claras do negativo, e em sombras nas partes escuras, gerando uma silhueta que não é desenhada anteriormente a projeção, como ocorreria caso esta fosse proveniente de uma imagem e de um projetor digital, mas que é gerada no próprio dispositivo produtor.

Outro exemplo de utilização desses dispositivos por parte de Rennó é oriundo da série “Anti-cinema”, de 1989 na obra “*Photographic Gun*”. Essa obra compõe-se de um disco de vinil onde são postas imagens de diferentes instantes que compõe um mesmo movimento, assemelhando-se com as experiências pré-cinematográficas de Marey, como vimos na figura 25.

Figura 31 – *Photographic Gun*, da série “Anti-cinema”



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020).

Vemos uma série de imagens de um homem realizando um disparo, um mesmo movimento fragmentado em várias partes, como ocorria nas experiências pré-cinematográficas.

Ao atentarmos para seu caráter instalativo, em razão da imagem não se apresentar da maneira “comum” à fotografia, dentro de um quadro, identificamos as ironias da obra.

A primeira é que o vinil é um objeto feito para estar em movimento. Só assim ele consegue reproduzir a música, dessa forma, as imagens estáticas presentes remetem ao movimento não somente por meio da cena retratada, mas também pelo meio em que são expostas.

O segundo fato irônico é que por se tratar de uma sequência exposta em vinil, esta torna-se circular, bem como a sua narrativa, o que nos faz perceber que o homem acaba por disparar contra si mesmo. Diante destes efeitos vemos que “A imobilidade da fotografia, que era um limite, passa a ser uma qualidade” (HERKENHOFF, 1996), que é trabalhada de diferentes formas.

Diante desses exemplos podemos perceber como são diversas as potencialidades dos dispositivos renegados pelo projeto moderno em prol de exaltar um dispositivo em específico que carregaria uma suposta pureza às imagens. Ao mesmo tempo, vemos que há um movimento na arte contemporânea que consiste em resgatar essas imagens e trazê-las a novos contextos.

Ao voltarmos o olhar aos nossos objetos para essa questão dos dispositivos vemos que eles não se utilizam de dispositivos pré-cinematográficos ou quaisquer dispositivos produtores de imagem que foram renegados pelo projeto moderno.

Entretanto, é notável que há um modo operacional semelhante no que diz respeito a uma “bricolagem de dispositivos”. Já citamos como *Arvorar* apropria-se, de alguns traços de apresentação do cinema para além da questão do movimento interno no quadro, como o ambiente escuro e a projeção em grande escala. Juntamente a essas características, vemos a projeção fotográfica e os microfones programados para modificar a imagem a partir da interação.

Por conta disso, podemos considerar há uma “bricolagem de dispositivos” de exibição, ou seja, uma soma de características de diferentes dispositivos que são direcionados a necessidade da obra.

No terceiro capítulo desta pesquisa voltaremos a tratar das questões relativas ao dispositivo, no qual poderemos entender melhor como funciona a bricolagem, aos moldes contemporâneos, assim como a importância dela para a temporalidade das obras pesquisadas.

Em relação ao cinema, a modernidade se expressa através de diversas defesas. De antemão é válido considerarmos a pontuação de Aumont, na qual a relação entre clássico e moderno no cinema não se baseia apenas no momento de produção, o que era entendido como cinema clássico “[...] era uma espécie de equivalente da tragédia clássica, com suas regras e sua arte poética. Ora, não passava de uma ordem padrão” (2008, p. 35). Desta forma, a compreensão sobre o cinema moderno está muito mais ligada enquanto oposição a este padrão imposto pelo cinema clássico sustentado por Hollywood do que a um momento histórico.

Essa fuga do padrão ocorreu através de duas grandes vertentes, a primeira delas são as vanguardas, provenientes das artes plásticas do começo do século XX, muitas vezes com os mesmos autores, como no caso do surrealismo, representado no cinema pela parceria entre Buñuel e Dalí que gerou o curta-metragem “O cão andaluz”, de 1928.

Essas vanguardas caracterizam-se por exportarem ideais das artes plásticas para o cinema. Identifica-se as questões do inconsciente nos filmes surrealistas, as questões do abstracionismo nos filmes de Hans Richter e assim consecutivamente.

Já em um segundo momento, temos o dito cinema de autor, do qual destacam-se nomes como Roberto Rossellini, no Neorealismo Italiano, o já citado Ozu, no Japão, Orson Welles nos Estados Unidos, entre tantos outros ao redor do mundo. Esse momento caracteriza-se por um modo de produção alinhado às escolhas estéticas do diretor.

“Para ser moderno, o cinema precisa (como é próprio de todo ser moderno) ter densidade para olhar a si mesmo, e não ao lado” (AUMONT, 2008, p. 9). Isso ocorre quando o cinema começa a pensar e revelar suas características; por exemplo, a *mise-en-scène* pode ser pensada quando uma protagonista quebra a quarta parede e encara o público, nos fitando no momento em que parte do público pode estar julgando-a moralmente por se tratar de uma mulher que apenas busca se divertir, cena que ocorre em “Monika e o desejo”, de Ingmar Bergman.

Já a montagem pode ser evidenciada ao público através dos *jump cuts*, cortes feitos sem uma mudança espacial, apenas adiantando o andamento da cena, como ocorre em “Acossado” longa-metragem de Jean-Luc Godard e expoente da *nouvelle vague* francesa, mais um movimento do cinema moderno.

Na cena em questão ocorre que o protagonista Michel Poiccard descreve sua amante Patricia Franchini enquanto dirige. Vemos a cena como um passageiro da traseira do carro, enquanto a banda sonora é ininterrupta pela descrição de Poiccard. As imagens são picotadas, de forma que vemos o cenário de fundo mudando constantemente de maneira abrupta,

mostrando diferentes pontos da viagem realizada pelos dois. Dessa forma, o corte salta aos olhos, indo contra a ideia de transparência, tão presente no cinema clássico.

Com essa ação de olhar para si mesmo, como nos exemplos acima, podemos notar que o cinema se torna um revelador de suas estruturas, antes resguardadas em prol da manipulação do público, demonstrando como esses processos da dimensão discursiva ocorrem, seja pelos personagens, seja pela montagem, entre outros recursos.

Com a modernidade, a característica mais específica e responsável por legitimar o cinema no espaço da arte, o tempo, ganha uma nova maneira de ser filmado: passa-se de uma “situação sensorio-motora” (DELEUZE, 1983, p. 231) arquitetada nos moldes clássicos de ilusão do espectador através de uma falsa transparência que visa a maior identificação, para o momento das “situações óticas puras” (DELEUZE, 1983, p. 228). Essa nova maneira de filmar não se preocupa em gerar uma “realidade fabricada” aos espectadores através dos recursos como *mise-en-scène*, som, montagem, etc.

Nesse contexto há uma maior liberdade de aproximar o tempo captado ao tempo demonstrado. Com isso, saltam os gestos dos personagens, observados de uma maneira mais vívida, sem estarem artificialmente esquematizados para significar algo nítido.

Também destacam-se os planos-sequências, que aproximam esse tempo captado pelo dispositivo ao tempo demonstrado na tela, deixando a imagem livre de cortes, fazendo transparecer os “tempos mortos” (DELEUZE, 1983, p. 236), tão comuns no nosso cotidiano, mas que ao cinema da situação sensorio motora não se interessa e acaba apagando-os através de elipses.

No caso da fotografia, por ser a imagem inaugural do campo técnico, seu dispositivo ocupa ainda mais atenção na sustentação de um ideal moderno em sua linguagem, sendo entendido como um representante dos tempos modernos, como salienta Rouillé: “[...] a fotografia cujo privilégio no século XIX terá sido o de aparecer e prosperar com a sociedade industrial e a economia de mercado e de transpor para o domínio das imagens os valores e mecanismos deles” (ROUILLÉ, 2014, p. 18).

Além disso, o dispositivo fotográfico também é capaz de alcançar alguns valores em sua própria programação dados como modernos por Szarkowski (2007): a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada.

Essas características evidenciadas por Szarkowski engessaram a maneira de se produzir e de se apresentar a fotografia, consolidando os ideais modernos de forma, como a “forma cinema” e a “forma fotografia” (FATORELLI, 2013, p. 21). No que se refere ao tempo,

a forma fotografia engessou essa linguagem à uma suposta anulação temporal, como veremos a seguir.

Sobre o discurso moderno, Fatorrelli pontua: “De modo convergente, o tema do desenvolvimento técnico, como o surgimento de películas mais sensíveis, é abordado de modo determinista e visto como naturalmente responsável pelo amadurecimento da própria estética purista” (2012, p. 48), apesar da questão técnica não ser a única que norteie a produção, uma mudança na técnica fotográfica é vista como chave para a chegada da dita fotografia moderna.

É com base nessa relação que a origem da fotografia moderna é relacionada a um de seus avanços técnicos, como nos demonstra Lissovsky:

Minha hipótese, nesse caso, é que a origem da fotografia - ao menos da fotografia moderna, se admitimos esta concessão historicista - foi sua relação com o tempo. [...] a fotografia reencontra sua origem naquilo que lhe sucede como o advento do instantâneo [...] (LISSOVSKY, 2010, p. 31-32).

A fotografia moderna norteia sua produção a partir da qualidade de subtração do tempo atribuída ao instantâneo.

Devemos pontuar que a produção fotográfica anterior ao instantâneo voltava-se, ao “testemunho direto da realidade fenomênica” (FABRIS, 2004, p. 62), causa direta do seu pioneirismo como imagem que “sempre traz consigo seu referente” (BARTHES, 2015, p. 15)²⁴, que estava limitado pela chapa de prolongada sensibilização. Esse fato fez com que sua produção se concentrasse também na questão espacial, como disserta Lissovsky:

A fotografia oitocentista de meados do século, antes da emergência do pictorialismo e do instantâneo, apostava todas as suas fichas no “enquadramento”. Mesmo os valores composicionais, estritamente falando, estavam subordinados ao movimento amplo de “seleção” do fotografável. Escolhido o ponto de vista, o fotógrafo entregava-se à passividade fundamental - atitude crucial diante de uma chapa cuja impressão não devia ser perturbada. (LISSOVSKY, 2010, p. 161).

Ao comparar esse momento anterior ao momento moderno de produção fotográfica é possível concluir que “No século XIX a humanidade acertara as contas com o espaço. O desafio do século XX era a coabitação do tempo” (AUAD, 2015, p. 13).

É importante pontuarmos que apesar do conceito de instante ter encontrado sua maturidade no dispositivo fotográfico moderno, ele não se configura originário desse contexto,

²⁴ “Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia.” (BARTHES, 2015, p. 67)

o que reforça a ideia de que a técnica não é a única responsável pelas mudanças modernas, apesar de ser influente.

É possível constatar uma busca semelhante em outras linguagens, como na pintura, na qual encontramos o conceito de “instante prenante” (LESSING *apud* LISSOVSKY, 2010, p. 76), ainda no século XVIII, muito antes da invenção de qualquer dispositivo técnico capaz de alcançar esse efeito.

Isso se dá porque dentre os movimentos que percebemos na natureza, há aqueles instantes aquém de nossa percepção, figurados no “inconsciente ótico”, como já falamos ao citarmos Benjamin. Uma demonstração disso é o comentário de John Berger sobre o quadro de Rubens “Hélène Fourment com casaco de Peles”: “Vemo-la no ato de virar-se, com o casaco de peles prestes a escorregar de seus ombros. É claro que ela não poderá permanecer como está por mais de um segundo. Num sentido superficial, sua imagem é tão instantânea como uma fotografia” (BERGER, 1999, p. 62).

Figura 32 – Helena Fourment retratada por Peter Paul Rubens



Fonte: Silva do Ó (2017).

No instante prenante de Lessing temos aquele instante que “[...] deve representar ao mesmo tempo a média e o clímax de uma ação dramática, expressando-a por inteiro” (BELLOUR, 1997, p. 138), diante disso identificamos o caráter de “resumo dramático” da carga cênica, forma semelhante ao “instante decisivo” de Bresson (2004, p. 15).

Podemos perceber a grande diferença entre o instante na pintura e o instante na fotografia ao pensarmos como cada um é alcançado; o primeiro é literalmente construído pelo artista, enquanto o segundo ocorre por meio da captação de uma máquina.

Essa diferença é reflexo da distinção ressaltada por Flusser da qual já citamos, entre imagens artesanais e imagens técnicas, pois as primeiras são produzidas diretamente pela mão do artista, o que viabiliza essa construção do instante, enquanto que o segundo grupo, por ser constituído pelo intermédio de um dispositivo, exige do seu produtor uma busca pela captação.

Por conta dessa captação, a fotografia moderna coloca o fotógrafo no lugar de “hesitação” (ENTLER, 2012, p. 85), à espreita da captação do instante, não por acaso tornou-se clichê compará-los aos caçadores.

Porém, o que ambas têm em comum, independente do seu meio de produção, é buscarem representar um “grau zero do tempo” que “[...] oferece a falsa impressão de um estado temporal em suspensão, destituído de espessura” (FATORELLI, 2013b, p. 166).

Apesar de o instantâneo não ter surgido ao lado da criação do dispositivo fotográfico, sempre foi buscado por ele. Antes do seu surgimento era comum as pessoas fotografadas permanecerem estáticas por muitos minutos, visando o seu congelamento na imagem, o que nos leva a entender que o instantâneo não se configura como um acaso tecnológico, mas como uma demanda da programação do dispositivo fotográfico.

Essa demanda pode ser entendida como uma herança da cultura visual estabelecida pela pintura, que só buscou efetivamente a abstração, o movimento, a fluidez, após a fotografia roubar-lhe o espaço da representação ideal. É por isso que as fotografias tremidas sempre causaram estranheza aos olhos do público e o discurso da modernidade tratou de excluí-las por ser algo fora da ordem de “[...] linhas nítidas, demasiadamente nítidas, que nos levariam a acreditar numa visão translúcida da vida” (BELLOUR, 1997, p. 96).

Portanto, a captação do instante por esse grau zero do tempo é complexa e pode ocorrer de diferentes maneiras, gerando diferentes resultados, pois assim como há um ponto de vista para a observação do espaço, há um ponto de vista para o tempo (LISSOVSKY, 2010). Dando seguimento a esta afirmação, Lissovsky nos demonstrará o que categorizou como os diferentes “aspectos” (2010, p. 60) da fotografia instantânea, focando em quatro fotógrafos:

Esses quatro fotógrafos podem ser considerados representantes de um certo rigor classicista no que diz respeito ao instantâneo fotográfico. Eles demonstram a confiança de que sua arte seria capaz de exprimir, por meio do trabalho da espera, o modo pelo qual o refluir do tempo revelar-se-ia através da expressão de um de seus aspectos. Tais aspectos seriam, respectivamente: em Sander, a essência ou posição (expressa aqui através da tipologia, da estratificação da sociedade alemã); em Cartier-Bresson, a forma, o fortuito, o ritmo (como forma do movimento); em Arbus, a qualidade ou a intensidade (que extravasa a forma, subvertendo por dentro quaisquer pretensões hilemórficas); em Salgado, a intenção ou tendência (que se configura por reificação do “processo”). (LISSOVSKY, 2010, p. 89).

Figura 33 – O pedreiro, Alemanha, August Sander, 1928



Fonte: Focus Escola de Fotografia (2015).

Figura 34 – Derrière la Gare Saint-Lazare, Cartier Bresson, 1932



Fonte: Medium (2018).

Figura 35 – Criança com granada de brinquedo, Central Parque, Nova York, Diane Arbus, 1962



Fonte: Artnet news (2017).

Figura 36 – Serra Pelada, Pará, Sebastião Salgado, década de 1980



Fonte: Exame (2019).

Para além da fotografia, Deleuze (1983) nos demonstra que o instantâneo também se faz fundamental para o movimento do cinema, justamente sua característica apropriada pelas imagens movimentícias. Pode-se explicar essa importância pelo fato de que o rolo de filme cinematográfico alcança o movimento somente a partir de momentos equidistantes, nítidos e devidamente encadeados. Se não fossem congelados, haveriam traços e formas desconexas em quadro; se não fossem equidistantes, enxergaríamos cortes e saltos incoerentes.

Dentre as obras das artistas abordadas nessa pesquisa podemos tecer algumas relações que elas mantêm com a questão do instante. Ao citarmos a videoinstalação “*Autobiografia*”, de Maciel, vimos como a pose da artista que se autorretrata indica um “quase-instante” que está por acontecer, nesse caso, o corpo suspenso que quase cai.

Ao equiparar a maneira de apresentação de uma curta imagem de vídeo a uma imagem fotográfica juntamente à forma do *loop* a artista consegue uma “extensão do instante”, o que soa contraintuitivo dentro dos moldes de instante pregados pela modernidade, limitado à condição de “congelamento” da mídia fotográfica.

Já em “*Photographic Gun*”, Rennó utiliza-se de instantes fotográficos bem captados e nítidos, dispostos de maneira criativa e gerando uma narrativa, o que leva a forma pré-cinematográfica para um patamar mais próximo do cinema hegemônico quando comparada às experiências de Marey, que não se preocupavam em gerar uma narrativa.

Em nossas obras centrais de estudo vemos como o instante é posto em xeque junto à hibridização, pois ao serem atravessadas por essa tênue mobilidade dissolvem a noção do instante anteriormente percebido pelo público.

O instante em *Arvorar* existe enquanto não há interação, mas por conta da maneira como a imagem é exposta, através da sua grande proporção, centralização e entorno escuro, ela torna-se a ambientação do espectador, envolvendo-o, fato que desvia a atenção para a questão temporal dessa imagem.

Após a interação, que faz surgir essa pincelada de cinema através de uma tênue mobilidade, o movimento que antes era apenas virtualidade torna-se demasiadamente presente e notável, uma vez que o espectador já está envolvido pela imagem.

Dessa forma, vemos que a desconstrução do instante por parte dessa obra está ligada à característica que ressaltamos presente na produção de Maciel, a interatividade, bem como está ligada à ambientação gerada pela maneira como a imagem é exposta, que realça a passagem entre o móvel e o imóvel.

Já em *Frutos Estranhos*, vemos que a desconstrução desse instante moderno ocorre por meio de um traço constante, quando notamos que o movimento está presente a todo momento. Porém, por não ser um “dado imediato” (DELEUZE, 1983, p. 9), esse lentíssimo movimento não é prontamente percebido, e quando isso ocorre, há um encantamento no público, assim como ocorre em *Arvorar*.

Vimos que Deleuze (1983) resalta a importância do instantâneo para a formação da imagem cinematográfica. Em *Frutos Estranhos* temos a particularidade de que a imagem é entendida como um instantâneo até que seja percebido o movimento mínimo, que de tão mínimo, não se compõe de instantâneos, como ocorre com o cinema.

Isso ocorre porque, nessa velocidade, um movimento composto por instantâneos poderia nos revelar borrões, um movimento desarticulado, distante da fluidez que se apresenta

nos nossos objetos. Por esse motivo, a edição de vídeo por meio de *software* entra como a viabilizadora da nitidez desse movimento.

Assim como a instantaneidade, outro valor anterior a fotografia e consolidado por ela foi a pose, o que entendemos como a manifestação de interrupção do movimento nos corpos presentes da cena captada.

Roland Barthes chega a defender a pose como a própria natureza da fotografia:

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (a gota de leite de H.D. Edgerton), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma “intenção” da leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. (BARTHES, 2015, p. 68).

Harold Edgerton, engenheiro do MIT, citado por Barthes, aprofundou a questão do instante com o desenvolvimento de fotografias ultrarrápidas. Na imagem abaixo podemos identificar o fato que Barthes exemplifica sobre a pose, que existe independente do fato de ter sido pensada ou não, pois ela é inerente ao nosso olhar.

Através da combinação entre um obturador mais acelerado e a criação de um *flash* estroboscópico tornou-se viável a captação de instantes menores, sem a necessidade de partir para a longa exposição ou experimentos parecidos que poderiam gerar um resultado distinto da ideia de instante.

Figura 37 – Milk Drop Coronet, 1943, Estados Unidos



Fonte: The Art Reserve (2019).

Com isso, é possível percebermos a importância da pose para a fotografia como algo que é buscado por quem olha e, por isso, pensado e planejado por quem a realiza. Para além de quem capta e de quem percebe a fotografia, a pose tornou-se um valor tão inserido à linguagem fotográfica que mesmo o sujeito que serve como objeto dela e não a opera, ao perceber o que ocorre, busca pela pose: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 2015, p. 18).

É com a consolidação do instantâneo, em conjunto com a consolidação da pose, que a fotografia passa da busca pela “capacidade discursiva” (ENTLER, 2007, p. 37), ainda muito ligada à ideia do instante prenhe, para a busca pela “espontaneidade da captação” (ENTLER, 2007, p. 37).

De maneira complementar ao pensamento de Deleuze, que pontua a importância do instantâneo para o cinema, Barthes também ressalta a contribuição da fotografia para essa linguagem, pontuando a questão da pose e defendendo que o cinema nos traz uma espécie de “pose arrastada”:

Isso explica que o noema da Fotografia se altere quando essa Fotografia se anima e se torna cinema: na Foto, alguma coisa se *pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira. (BARTHES, 2015, p. 68-69).

Ao comentarmos o movimento presente em *Frutos Estranhos*, vimos como a pose arrasta-se de maneira mais lenta do que seria viável ao cinema, que necessita decompor o movimento em instantâneos para evitar que a imagem se torne uma série de borrões. Por isso o movimento é inserido por meio de edição e vídeo.

Podemos entender que no caso de *Frutos Estranhos*, o arrastar da pose é levado para um nível aquém da nossa percepção comum do movimento, e conseqüentemente, aquém da capacidade técnica do dispositivo cinematográfico.

Algo parecido ocorre com “*Autobiografia*”, uma das obras de Maciel citadas para contextualizar sua produção. Constatamos que o “quase-movimento” presente nesse retrato que embaralha nosso olhar ocorre por conta de um curto movimento dado em *loop* e que é reproduzido em movimento de vai e vem, o que nos mantém presos à permanente iminência de queda, como retratada na imagem.

Em ambos os casos vemos que a característica do cinema que atravessa as imagens, o movimento, é dado de maneira particular, distinguindo-se do movimento típico do cinema. Da maneira como ocorre, é mais facilmente alcançado através do vídeo, que tem uma maior facilidade de manipulação da mobilidade, por conta das edições e *softwares* disponíveis.

É possível constatar que a hibridização entre fotografia e cinema nessas obras ocorre prevalentemente no âmbito conceitual em relação ao âmbito técnico, já que em termos técnicos identifica-se a presença marcante do vídeo.

Concluirmos a elucidação referente às questões postas pela modernidade pontuando que o “olhar a si mesmo”, citado por Aumont, ao referir-se à modernidade no cinema, também ocorre na fotografia, com uma significativa participação das vanguardas. Como assinalado por Fernando de Tacca:

Entretanto, foi pela porta de entrada da *Camera Work* e das chamadas Pequenas Galerias 291 que as vanguardas artísticas européias chegaram aos EUA e influenciaram as artes, de modo geral, e a fotografia americana, em particular. Ao observar imagens de Picasso e de Matisse, por exemplo, pode-se verificar a importância dessas vanguardas quando recebidas pelo movimento *Photo Secession*, de Alfred Stieglitz e Edward Steichen, com personificação em Paul Strand, nos dois últimos números da revista. Foram as vanguardas modernas, o cubismo, o surrealismo, o construtivismo soviético e a Bauhaus que incorporaram a fotografia como plena expressão artística. Aí se percebem as primeiras intertextualidades e hibridismos na imagem fotográfica na arte moderna. (2007, p. 118).

É com essa virada que a modernidade fotográfica se faz importante para as imagens movimentícias, não por desenvolverem uma temporalidade próxima, mas por tornar a temporalidade uma pauta da linguagem fotográfica.

Assim como a “situação ótica pura” da modernidade cinematográfica inaugura uma forma mais livre de se relacionar com a temporalização, a modernidade fotográfica traz a pauta do tempo para essas imagens, que antes estavam calcadas na espacialização.

Dessa forma, podemos entender que o fato das imagens movimentícias abandonarem a questão do instante e partirem em busca de uma temporalidade diferenciada ainda compõe-se como um desdobramento da inserção da questão temporal advinda da fotografia moderna, mas que foi enviesado para novas questões emergentes na contemporaneidade.

É válido ressaltar que ao mesmo tempo em que se consolida a questão do instante, muitos artistas do projeto moderno já traçam linhas de fuga desse modo, o que já gera apontamentos para a produção contemporânea.

Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos, é um dos maiores exemplos da busca pelo “não instante” (LISSOVSKY, 2010, p. 130), um modo de captura fotográfica que, apesar de também denegar o tempo, não se configura pela busca de um “instante decisivo” (BRESSION, 2004, p. 15).

Figura 38 – Political rally, Chicago, 1956 – Presente no livro “The Americans”, de Robert Frank



Fonte: El País (2019).

O que importa para Frank são os momentos fortuitos, que passam despercebidos, mas que não deixam de nos transmitir a experiência daquela ocasião. Com esse caráter de casualidade, a dramaticidade herdada do instante pregnante da pintura dá lugar a um momento banal.

Dessa forma, a “média da ação” comentada por Bellour (1997), ou seja, o ponto da cena que a sintetize através de uma carga dramática, não é mais o que se almeja, já que o objeto de busca torna-se um ponto qualquer dessa ação. Por meio desse aspecto de banalidade, suas cenas se aproximam de um fotograma, já que se assemelham à subtração da fluidez de uma cena e não à uma síntese dela.

Apesar das imagens movimentícias fazerem fileira às imagens fotográficas que fogem da ideia de pertencimento a um instante, assim como as de Robert Frank, percebemos que seu método é totalmente diferenciado. Percebemos que em Frank há uma fuga do instante com fins geométricos, ou seja, sua fuga do instante é para alcançar outra configuração do

ordenamento espacial dos objetos e dos personagens retratados, isto mantém seu elo com o restante da produção moderna, ao manter a denegação do tempo.

Em *Frutos Estranhos* o instante vai gradualmente escapando de nossa percepção, já que em um primeiro momento os retratos nos parecem estáticos, mas ao apreendermos que algo se modifica na imagem, reparamos que esse instante está em um processo de metamorfose e logo teremos um outro instante; o mergulhador estará do outro lado do quadro, o homem que salta chegará ao solo e assim por diante.

Por se tratar de um movimento demasiadamente lento, podemos entendê-lo como gerador de diferentes instantes, pois em muitos momentos temos uma nova imagem, uma vez que os personagens não se encontram no mesmo ponto de antes, ao mesmo tempo em que não percebemos que estes já estão deslocando-se para outro ponto.

Em *Arvorar* constatamos que essa metamorfose do instante não ocorre de maneira constante, mas é igualmente inesperada, pois mesmo ao ter o momento da interação demarcado como seu agente modificador, que fará com que uma brisa atravesse a imagem, o público não tem a expectativa de que essa transformação ocorra, sendo pego de surpresa.

O movimento proveniente dessa interação é sutil, porém, bem aparente, diferente de como ocorre em *Frutos Estranhos*. Com isso, vemos que a fuga do instante se dá pela inserção de um movimento pontual.

Em ambos os casos constatamos que a fuga do instante não se restringe às possibilidades da captação fotográfica como se limitou Frank, ao fugir deste por meio de sua “desgeometrização” da cena.

A fuga do instante nas imagens movimentícias ocorre por fins temporais, viabilizada por modificações midiáticas, que alteram a plasticidade da imagem, ao tornar possível que os personagens ou os espaços retratados movam-se, para além do instante captado. Essa possibilidade está ligada a questões midiáticas oriundas do contexto destas obras, que abordaremos no próximo subcapítulo.

Diante disso concluímos que apesar da ode ao instante configurar-se como norteador da fotografia moderna, tanto há aqueles que dele fogem, como há diferentes formas de fugir dele, variando de acordo com o seu contexto. Assim, entendemos que as imagens movimentícias são singulares no seu método de fuga, mas que não estão sozinhas em seu ideal.

Apesar de notarmos a diferença entre as experiências de Frank e as imagens movimentícias, vemos que as experiências de Frank se dão como uma primeira linha de fuga dessa forma posta pela modernidade, sem fugir totalmente da ideia de instante, mas realizando um apontamento para outras possibilidades.

Após isso, chegamos à demonstração das experiências modernas que realmente nos interessam para a compreensão da temporalidade movimentícia. Com elas, buscamos por porosidades entre os projetos de produção, ou seja, nesse caso, buscamos por experiências com aspectos contemporâneos, dentro de um contexto ainda compreendido como moderno.

Veremos por meio de um primeiro exemplo que essas linhas de fuga não se baseiam somente por questões temporais. Diversas são as subversões manifestadas no projeto moderno, uma delas trata da questão espacial. Em seguida veremos dois exemplos de experiências temporais distintas ao discurso moderno que já apontam porosidades para com o projeto contemporâneo, tópico abordado no próximo subcapítulo.

Figura 39 – O mistério da rua



Fonte: Kertesz (2020).

Nessa fotografia do alemão Otto Umberh, ou “Umbo”, vemos uma cena de conteúdo comum, em que alguém passa pela calçada com uma criança enquanto um trabalhador varre a rua.

Enquanto nas fotografias ligadas à questão dos quatro aspectos do instantâneo identificados por Lisovsky percebemos a recorrência do ângulo frontal, em “Umbo” destacamos que o ângulo se diferencia uma vez que a câmera é posicionada em zênite em relação aos personagens capturados.

Juntamente à identificação da mudança de ângulo na fotografia, constatamos a importância deste aspecto, pois fica evidente que essa escolha de angulação traz uma carga

dramática para essa cena comum, já que ao levar a câmera a esse ponto de vista as sombras dos personagens são planificadas, sendo destacadas e se sobressaindo em relação aos corpos que as produzem.

Também vemos uma mudança das linhas na foto, pois em uma imagem frontal o meio-fio da calçada não apareceria ou se restringiria a ocupar a parte inferior do plano de fundo da imagem, mas nessa fotografia ela gera uma forte linha de demarcação que corta diagonalmente a imagem, demarcando os espaços dos personagens.

Em relação às outras imagens que fogem da questão do instante, veremos um primeiro exemplo que se trata de uma experiência de fotocollagem, da artista alemã Hannah Höch, artista dadaísta muito influente e precursora desse estilo de imagem.

Figura 40 – Cut with the kitchen knife



Fonte: Wikipedia (2020).

Nessa imagem vemos uma junção de recortes, a maioria provenientes de jornais, que carregam uma disposição tão caótica quanto os assuntos abordados, sendo eles o próprio movimento dadaísta e o momento político conturbado que vivia a recém-fundada república alemã.

No canto inferior esquerdo vemos uma série de imagens que nos remete a movimentos revolucionários de massa; já na parte superior direita, é possível identificar figuras políticas conservadoras desse contexto, sob as palavras: “o movimento anti-dadaísta”; já na

ponta inferior direita vemos um mapa que indica os países da Europa que já tinham aprovado o sufrágio feminino, tema em alta na Alemanha da época, cuja aprovação se deu no ano de 1918.

Identificamos que sua técnica de fotocoloragem desvia-se da ordem hegemônica da modernidade porque em vez de buscar um instante acaba por agregar vários. Diferente da sequência fotográfica de Duane Michals e da experiência de Muybrigde que vimos no primeiro capítulo, em Höch, os diferentes instantes não são encadeados para gerar uma sensação de movimento, de continuidade da ação, mas para serem aglutinados em um mesmo quadro.

Apesar de haver uma aglutinação espacial, e a questão do espaço ser inegável nesse caso, podemos pensar que essa junção de diferentes espaços também culmina em uma junção de diferentes instantes, ou seja, uma aglutinação temporal.

Dessa forma, a ligação entre os diferentes instantes se dá pelo “eterno retorno” (FLUSSER, 2016, p. 16), no qual nosso olhar vagueia por entre eles e cria sentidos de junção, como no caso da parte inferior esquerda, com algumas imagens de movimentos de massa, que gera um sentido de oposição ao canto superior direito, preenchido por figuras conservadoras da política alemã.

Podemos concluir que os instantes não sequenciados dessa colagem geram uma temporalidade distinta tanto da sequência fotográfica quanto do cinema, pois eles não se sucedem de maneira sequenciada, mas de maneira circular, fazendo o olhar criar uma espécie de montagem particular.

Vemos que a representação temporal ainda se restringe à denegação do tempo, já que as imagens postas estão congeladas, porém, o que a destaca é o trabalho de montagem de instantes distintos em um mesmo quadro.

Outro ponto interessante que percebemos é como a representação do movimento na pose é utilizado para destacar certas imagens. Ao examinar as figuras femininas da imagem, percebemos que a maioria delas carrega poses que sugerem movimento, como a bailarina sem cabeça no centro da imagem, ou a patinadora, na lateral esquerda.

Enquanto isso, a maioria das figuras masculinas sugere uma pose estática, retratos, ou bustos, como vemos na parte superior. Podemos entender esse recurso como uma referência ao movimento que as mulheres provocaram na sociedade da época.

O artifício de utilizar o movimento na imagem como meio de significação, como uma referência a algo para além dela, também pode ser visto em Rennó, que leva o movimento para imagens que são provenientes de arquivos pessoais abandonados, fadadas ao esquecimento, ato que podemos considerar como uma revitalização da imagem, uma extensão da sobrevida dela.

Em um viés semelhante, o movimento que atravessa a imagem em *Arvorar* dá um passo a mais na qualidade imersiva da obra, pois o espectador sente-se mais integrado à imagem.

Se considerarmos que existe uma grande diferença de proporção entre a ação do espectador, minimizada pelo ato singelo de assoprar, e a dimensão do movimento, que atravessa toda uma imagem maximizada pela projeção em proporções cinematográficas, então podemos inferir um significado que esse ato e sua consequência carregam: uma pequena ação é capaz de transformar todo um ambiente.

Referente à temporalização interna da imagem de Höch, é possível concluir que ela se distancia das imagens movimentícias por dois motivos: o primeiro ocorre porque a variação de tempo acontece somente entre diferentes instantes, todos estáticos, enquanto isso, nos nossos objetos de estudo, a variação temporal ocorre entre o estático e o movimento.

O segundo motivo é a nitidez com que essas duas diferentes temporalidades contidas na imagem se mostram. Enquanto em Höch é muito claro, já que esses tempos distintos estão espacialmente separados, nas obras de Maciel e Rennó ele é confuso, exatamente pelo fato de se manifestarem no mesmo espaço, anteriormente estático, sejam as figuras humanas em Rennó, seja a floresta em Kátia Maciel.

O segundo exemplo é o trabalho do fotógrafo estadunidense naturalizado francês William Klein, famoso por, entre outras coisas, o emprego do borrão em suas fotografias.

Figura 41 – Elsa Maxwell charity toy ball in Waldorf Astoria, New York



Fonte: Fetterman (2020).

O processo de longa exposição consiste em deixar que o obturador da máquina, janela que se abre para a sensibilização do filme fotográfico, fique aberto por mais tempo do

que o movimento presente, seja este movimento proveniente da cena capturada ou do próprio movimento que o fotógrafo realiza manipulando a câmera.

Nessa fotografia de Klein identificamos uma cena de um jantar, pelos castiçais postos à mesa e pelos vestuários dos personagens. Inferimos que deve se tratar de um jantar grã-fino e, apesar de não termos uma visão nítida do fundo, vemos também que parece ser um evento movimentado.

Na situação retratada é fácil inferir que há movimento devido ao contexto e ao atentarmos para detalhes como as mãos do garçom ou a garrafa no canto direito da mesa. Vemos que a exposição da foto como um todo parece levemente “arrastada” para a direita, o que indica que houve um movimento complementar, partindo do próprio dispositivo de captação.

Constatamos que esse caso se trata de mais um exemplo do “tempo inscrito”, exemplificado por meio da experiência de Bragaglia quando tratamos das “representações do tempo” (ENTLER, 2007, p. 29).

Vemos que o borrão na fotografia faz fileira às experiências de decomposição do tempo, como as experiências de Muybridge, ao observamos que nessas imagens estáticas também há a tentativa de inserção de um aspecto cinematográfico.

Raymond Bellour (1997) faz uma distinção entre esses dois comportamentos da imagem, que podemos exemplificar a partir das distinções entre as experiências de Muybridge e Bragaglia. No primeiro caso podemos atribuir o desenvolvimento de uma tentativa de decomposição do movimento, enquanto no segundo caso podemos atribuir uma ação de composição do movimento.

Ainda guiado pelo pensamento de Bellour, podemos constatar que William Klein utiliza-se da longa exposição para além desses dois casos citados, buscando impressionar o movimento com seus borrões, pois eles “[...] restituem à fotografia as aventuras da linha e da profundidade...” (BELLOUR, 1997, p. 100).

Nesse caso, podemos entender que o instante moderno é diretamente subvertido desde o momento da captura das imagens, do qual não busca um instante, mas o seu prolongamento. Dessa forma, Klein não cai na ilusão de um “tempo denegado”, pois demonstra que “[...] aquilo que a fotografia congela é o espaço, e não o tempo” (LISSOVSKY, 2010, p. 60), registrando as variações dos corpos no espaço através do tempo.

O borrão não seria nem a construção de uma realidade nos moldes das imagens artesanais, nem somente a captação do real por uma máquina, mas um processo de “semiotização” do real, levando-o a outras formas e velocidades.

Portanto, podemos considerar que as imagens movimentícias distanciam-se dessa experiência de William Klein no que se refere ao aspecto do borrão, pois elas têm a qualidade do movimento cinematográfico como agente anulador das marcas que os movimentos deixam no espaço.

Dessa forma, podemos considerar que as imagens com tempo inscrito estão mais próximas das artes plásticas, ao abrirem margem para a confecção de traços por parte das mãos dos artistas, regime típico das imagens artesanais. Conseqüentemente, isto reforça nosso parecer de que as imagens movimentícias direcionam-se para outras linguagens, como o cinema e o vídeo.

Ao relembrarmos a afirmação de Benjamin que abre este capítulo, que afirma que a variável histórica é o que diferencia a magia da técnica, podemos compreender que a diferença entre esses dois tipos de experiência se dá principalmente por conta da diferença midiática, pois o que seriam os movimentos em Rennó e em Kátia Maciel se não traços que em vez de deixarem rastros, deslocam os corpos de um ponto a outro?

Para as imagens movimentícias, o movimento cinematográfico age como um anulador desse traço que carrega os corpos de um lugar a outro, anulando o “rastro de tempo” que marca as imagens de tempo inscrito.

Podemos considerar o modo como as imagens movimentícias anulam o suposto traço que haveria em uma imagem fotográfica como viabilização da técnica de seu tempo, mesmo sendo magia aos seus espectadores.

Outra relação que podemos realizar entre essas experiências e as obras pesquisadas é a questão do silêncio. Bellour (1997), ao atribuir a propriedade silenciosa às fotografias de temporalidade denegada, acaba por contrapô-las às experimentações como as de Klein, classificando-as não como “falantes”, mas como “menos silenciosas”.

Podemos entender esse caráter ao considerarmos que uma cena dita “congelada” automaticamente nos nega o tempo, e como o som precisa dele para se propagar, nega-o consecutivamente, dessa forma, ao inverter-se a lógica, conclui-se que um borrão pode carregar consigo um tempo, no qual se prolonga um som.

Esse raciocínio pode ser complementado quando posto ao lado dos nossos objetos, pois se considerarmos seus micromovimentos uma evolução dos traços que atravessam as imagens de tempo inscrito, então podemos considerar que quanto maior a intensidade do borrão, maior torna-se a margem para a presença dos sons, como ocorre em Rennó, com sons que ambientam a paisagem.

Neste ponto vimos como a modernidade consolidou uma técnica em detrimento de outras. Mesmo estas tendo efeitos e propriedades particulares, foram postas apenas como antecessoras das que se consolidaram.

Essa consolidação ocorreu pela busca de uma dita “essência” que podemos entender como o exercício exacerbado de características postas como primordiais. No caso da fotografia, o instante ganha esse destaque.

Focamos na fotografia pois a desvirtuação do instante por parte das imagens movimentícias é o fato que acarreta toda a nossa presente investigação, o porquê, como ocorre, além de quais são os efeitos dessa desvirtuação são os norteadores do pensamento presente.

Estas experiências trazem diferentes formas de escapar do instante, o que nos serve para demonstrar a variabilidade dessa postura, e como as imagens movimentícias constituem apenas mais um modo de realizá-la, com suas particularidades, provenientes do momento de produção, de questões conceituais, ou midiáticas.

Isso se faz importante porque demonstramos que a desvirtuação das imagens movimentícias é uma continuidade de um processo que não se faz originário do momento de produção contemporâneo.

Assim, poderemos entender quais as diferenças entre esses dois momentos não necessariamente pelo discurso pregado, mas pelos caminhos de fuga, que têm suas condições midiáticas, históricas, entre outras, modificadas, mas que pregam o mesmo ideal de levar as imagens para além das nossas concepções.

Veremos a seguir a produção e o discurso contemporâneo e suas experiências para além do instante, dadas por meio dos seus ideais de hibridização, além de localizarmos nossas obras estudadas.

3.2 O projeto contemporâneo

O projeto contemporâneo situa-se como um modo de produção, não só artístico, mas também filosófico, científico e tecnológico que sucede o modernismo. Confunde-se também com o “Pós-modernismo”, termo que deixa mais claro a partir de onde essa produção é pensada e como suas questões, apesar de aprofundadas, radicalizadas ou diferenciadas metodologicamente, ainda mantêm certas ligações com a modernidade.

Resolvemos tratar esse momento da produção como contemporâneo por entendemos que a ideia de contemporaneidade está mais intrinsecamente ligada a questões pertinentes às obras estudadas, como a hibridização de mídias, a busca por outros regimes de

temporalidade, etc, além de entendermos este termo como mais abrangente, capaz de englobar uma série de experiências provenientes das últimas décadas.

Se a palavra que nos serve para pensar a modernidade é “ontologia”, para compreender a contemporaneidade vários termos nos podem ser úteis. Jair Ferreira dos Santos nos cita a “antiarte”, uma das máximas expressões da desconstrução, junto a este termo segue, “pós-moderna”: “A antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas apresentar a vida diretamente em seus objetos [...] não um discurso à parte, a antiarte é a desestetização e a desdefinição da arte” (SANTOS, 2004, p. 37), dentro desse contexto, identificamos o aspecto de hibridização, do qual Osmar Gonçalves destaca os variados entendimentos:

Desde os anos 1980, pelo menos, é sabido que vivemos sob a égide do hibridismo, sob a lógica da mestiçagem e do contrabando. Raymond Bellour o definiu muito bem com sua *poética das passagens* e, mais recentemente, Jacques Rancière (2012) tem falado em uma estética da indistinção, no “caos das materialidades” – um regime sensível no qual a mistura e o entrelaçamento entre as artes atingiu tal estágio que se tornou praticamente irreversível. Ora, ante um cenário como este, não há discurso ontológico que se sustente, não há obra ou imagem “pura” que resista. (GONÇALVES, 2014, p. 9).

Nesse momento o prefixo “pós” torna-se um lugar-comum ao se pontuar as linguagens artísticas já consolidadas, ao trazer novos entendimentos sobre essas linguagens, tudo se torna pós de si mesmo. Diversos autores falam em “pós-cinema”, ou em “pós-fotografia”, Arlindo Machado nos cita o neobarroco pós-moderno:

A multiplicidade nos coloca cara a cara com o que se convencionou chamar de segundo barroco ou neobarroco, tendência geral da arte e dos meios contemporâneos caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da mutabilidade como categorias produtivas no universo da cultura. (MACHADO, 2007, p. 75).

“Antiarte”, “desconstrução”, “hibridismo”, o prefixo “pós”, “neobarroco”, etc. Pela variedade de termos é possível constatar a complexa e multifacetada produção do projeto contemporâneo. Enquanto a modernidade tem seu eixo norteador na ontologia, a contemporaneidade esgotou-se dessa busca, e em vez de repô-la por outra, multiplicou-a em diversos processos de quebra dos paradigmas consolidados anteriormente, possíveis de se desenvolverem por diversos vieses.

Com o que já foi dito sobre as imagens movimentícias, faz-se claro seu lugar nesse projeto de produção, pois diversas de suas características coincidem com o restante desse contexto.

As características pregadas pela fotografia moderna como primordiais para sua própria existência, como o instante e a pose, são desconstruídas por uma grande parte da produção contemporânea. Ao citarmos outras obras das artistas abordadas percebemos a desconstrução da dita “ontologia”.

Por exemplo, com “*Autobiografia*” vemos a desconstrução da pose por meio de sua captação como um “microvídeo”; já em “*Photographic gun*” temos o instante trabalhado de maneira conjunta formando uma narrativa pela maneira como é exposta, reconfigurando a maneira de exposição fotográfica.

Já em nossos objetos de pesquisa esta desconstrução se dá pela existência de uma temporalização inesperada, sutil ao nível de assemelhar-se a uma vibração, seja nos corpos que vibram de um ponto a outro do quadro em *Frutos Estranhos*, seja na floresta atravessada pela brisa que parte da boca do espectador em *Arvorar*.

Este processo de desconstrução também passa por questões de produção e exibição das obras. Por exemplo, em “*Mar adentro*” nos deparamos com a desconstrução da tela cinematográfica, que agora passeia por todo o espaço expositivo. Em “*À sombra*”, a tela de cinema é multiplicada em todas as paredes da sala de maneira a gerar um ambiente por meio de projeções no espaço expositivo.

Pela maneira como é projetada, podemos inferir que *Arvorar* faz fileira a essa desconstrução da maneira expositiva. Ao levar uma fotografia às proporções cinematográficas, opera essa desconstrução tanto ao entendemos seu trabalho como fotografia quanto ao entendemos seu trabalho como cinema. Soma-se ao caráter desconstrutivo o fato de o espectador estar em pé, diante da imagem, e interagir com ela.

Nesses casos identificamos a questão do hibridismo entre linguagens que se amparam em um processo de convergência de mídias, onde encontram-se *softwares*, vídeo, fotografia, cinema, com o objetivo de alcançar uma imagem que impressiona o público por sua movimenticidade.

É a partir da ideia de “momento da convergência dos meios” (MACHADO, 2007 p. 65), situado no projeto contemporâneo, que há uma ascensão da produção de obras que se tensionam entre as linguagens, pois como vimos no ponto anterior, apesar de haverem muitas experiências para além do purismo modernista, as condições midiáticas para aproximações

entre linguagens ainda não contavam com as facilidades dadas pelo vídeo ou pelos *softwares*, por exemplo.

Nesse momento as obras trazem maiores prioridades do que apenas o desenvolvimento de suas características e uma das decorrências disso é a apropriação das qualidades de outras expressões. Nesse contexto é possível entender melhor as diferenças de manifestações como as imagens movimentícias, que transitam entre as linguagens artísticas consolidadas pelas principais imagens técnicas e desestabilizam concepções pré-estabelecidas sobre elas.

Para demonstrar essa virada de comportamento da relação entre as linguagens, Machado desenvolve uma metáfora em que entende cada uma delas como uma esfera composta por suas práticas, seus conceitos, entre outros elementos; como nos mostra: “Cada círculo teria então o seu ‘núcleo duro’, que define conceitos, práticas, modos de produção, tecnologias, economias e públicos específicos. Outros círculos teriam outros ‘núcleos duros’, com outras definições.” (2007, p. 59) e, na dada contemporaneidade, demonstra que os núcleos dessas esferas não se fazem estáticos, de maneira a serem atingidos mutuamente:

Isso quer dizer que tanto os círculos como os seus “núcleos duros” vivem um movimento permanente de expansão e, nesse movimento, as suas zonas de interseção com outros círculos também se ampliam. Chega um momento em que a ampliação dos círculos atinge tal magnitude que há interseção não apenas nas bordas, mas também nos seus “núcleos duros”. Ora, esse é justamente o ponto de ruptura: no momento em que o centro mais denso do círculo, identificador de sua especificidade, começa a se confundir com os outros, chegamos a um novo patamar da história dos meios: o momento da *convergência dos meios*, que se sobrepõe à antiga divergência. (MACHADO, 2007, p. 65).

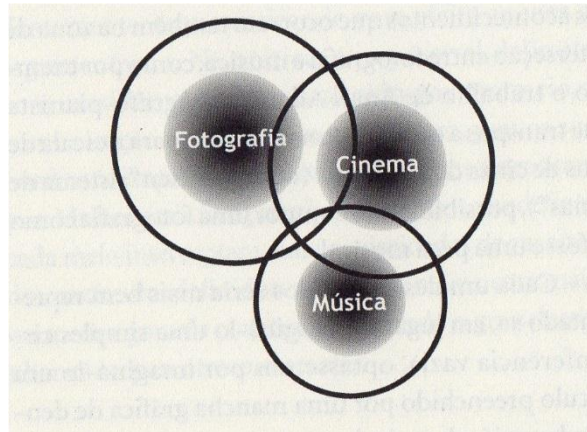
Podemos identificar nessa última fala que interações entre as linguagens já eram identificadas há muito tempo, um exemplo é o que pontua Bellour sobre o cinema de vanguarda e a videoarte:

O cinema experimental ou de vanguarda (nenhuma dessas palavras é boa) e o vídeo-arte (que não é melhor) têm em comum essa vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica; o realismo da representação; o regime de crença da narrativa. Isso já foi dito e redito: foi o que tornou ambos mais próximos das artes plásticas e da poesia do que do cinema, do qual são, no entanto, partes integrantes. (BELLOUR, 1997, p. 176).

Mas essas experiências não se faziam predominantes no discurso moderno, como vimos no ponto anterior, o que se distingue na contemporaneidade é a predominância de

contatos entre seus núcleos, desestabilizando o seu ideal de pureza. Graficamente, Machado nos demonstra da seguinte forma:

Figura 42 – Esquema de Arlindo Machado



Fonte: Machado (2007).

Compreendemos que as imagens movimentícias inserem-se nesse regime. No seu caso, o núcleo da fotografia encontra-se com o núcleo do cinema, valendo pontuar que o vídeo cumpre um papel de ponte desse encontro. Esta atuação será pontuada mais adiante.

O que se faz notável nas imagens movimentícias é que, diferente de outros casos de entre-imagens, a fotografia toca o “núcleo duro” do cinema ao alcançar a temporalização, manifestada em seus “micromovimentos”. Porém, esse contato acontece sem a necessidade de passar pelas bordas antes, ou seja, sem precisar apropriar-se de uma série de qualidades adjacentes do cinema para alcançar sua temporalização, já que essa é a única característica cinematográfica manifestada.

Posto isto, consideramos que os núcleos das linguagens não são duros de fato, apenas não foram invadidos em um projeto que defendia a intangibilidade desses núcleos. Apesar da solidez destes núcleos, é possível notarmos que eles carregam porosidades, das quais já eram almejadas nas experiências subversivas da modernidade e que alcançaram um grau de infiltração evidente no projeto contemporâneo, como vemos exemplificado em nossos objetos de pesquisa.

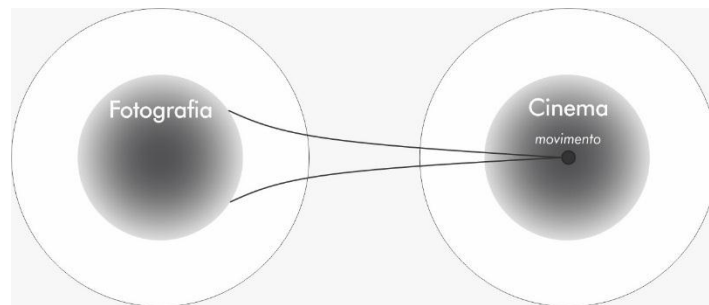
É válido pontuarmos que a afirmativa de que a temporalização é a única qualidade atingida pelas imagens movimentícias está considerando a imagem dentro do quadro, pois em *Arvorar* temos também um modo de exibição que se apropria de algumas características da sala de cinema, mas consideramos que a diferença entre estático e movente se dá prioritariamente nos limites do quadro.

Outra particularidade desse encontro entre núcleos é que ele se distingue do que se identifica na maior parte do momento de produção em que se insere, pois ocorre de maneira sutil, quase imperceptível. Muitas obras, ao realizarem os processos de hibridização, os fazem saltar aos olhos do público, já que entendem que esses feitos merecem seu destaque, por isso, para além desse encontro limitar-se a uma característica, ainda faz-se de maneira tímida, não por acaso, mas com o propósito da surpresa, o que nos faz entender esse encontro como um *tangenciamento*.

Constatamos a porosidade desses núcleos em razão da peculiaridade com a qual esse encontro ocorre, pois se estes fossem duros de fato, o encontro entre eles só poderia se dar através do choque, de maneira muito abrupta, no qual a diferença entre estático e movimento seria imediatamente percebida pelo público. Contudo, constatamos que existe a possibilidade do movimento surgir no estático como uma infiltração, por meio de um processo concreto, porém, ténue aos nossos olhos.

À vista desses fatores, as imagens movimentícias chegam mesmo a desconstruir a representação gráfica elaborada por Machado, tornando-a inapta a representá-las, uma tentativa de retratá-las mantendo a metáfora do autor seria a imagem abaixo:

Figura 43 – Imagens movimentícias no esquema de Arlindo Machado



Fonte: elaborado pelo autor.

Identificamos uma continuidade no caráter de valorização da máquina entre o projeto moderno e a contemporaneidade, ocorrendo por meio da adição de outras técnicas. Percebe-se a ascensão e a massificação da informação, principalmente por meio da tecnologia eletrônica, tornando-se um valor contemporâneo que constitui a estética do “neobarroco” (MACHADO, 2007, p. 75).

Podemos entender melhor a construção dessa estética ao voltarmos o olhar para a metáfora das esferas, pois vemos que as linguagens estão se combinando e se redescobrimo mutuamente, pluridimensionando seus temas e suas formas. Esse fato soma-se à série de

questionamentos que ascendem dentro do projeto contemporâneo e gera uma produção calcada na sobreposição do excesso de informações provenientes dessas diferentes linguagens, muitas vezes postas caoticamente, produzindo uma “estética da saturação” (MACHADO, 2008, p. 239), base constituinte do momento Neobarroco.

Diante disso é importante pontuarmos que as imagens movimentícias compõem um grupo contrário a essa produção Neobarroca, pois destoam desse modelo de operação mesmo encontrando-se no contexto contemporâneo, já que mesmo ao sobrepor fotografia e cinema por meio da tecnologia eletrônica, não buscam pelo excesso, pela saturação, nessas imagens.

Ocorre que elas vão no sentido contrário, que poderíamos chamar de minimalista, no qual o encontro de qualidades tão distintas não intenciona um frenesi, mas sim almeja uma dilatação na imagem, que a transmuta lentamente, exigindo atenção do espectador.

Os tempos Barrocos, que ovacionam a instabilidade e a pluridimensionalidade, são atribuídos às crises epistemológicas que a humanidade sofre por conta de uma mudança abrupta em seus valores que serviram de base ao seu pensamento (MACHADO, 2008), e que, na ausência de valores sólidos, são levadas a seguir uma lógica de anarquização.

Quando essa constatação é posta ao lado das obras estudadas, nos leva a questionar se elas, ao contrariarem a estética da saturação e da convergência dos meios dentro do contexto Neobarroco, não seriam um sinal de estabilização e consolidação das manifestações híbridas, pois isto demonstra que as imagens movimentícias têm uma forma diferenciada e própria de lidar com a hibridização, apontando para um sentido contrário a uma saturação desordenada, traçando uma maneira de nos impressionar pelo mínimo, pelo tênue.

Assim como ocorrem experiências modernas que contrariaram a hegemonia utilizando-se em parte do instante para subvertê-lo, como as fotocollagens ou o borrão, ocorre também que as imagens movimentícias utilizam-se de uma característica fortemente pós-moderna, como a hibridização, para gerar um efeito que fuja da grande do contexto da produção imagética, levando-a à ideia do mínimo e do singular.

No subcapítulo referente ao projeto moderno vimos o fator buscado pela fotografia antes da instantaneidade, o “testemunho direto da realidade fenomênica” (FABRIS, 2004, p. 62), ou seja, sua qualidade enquanto documentação de um evento, de lugar ou de um sujeito.

Mas ao atentarmos para exemplos como os de Cartier-Bresson, Diane Arbus, Robert Frank e William Klein, que trabalham o instante ou a fuga dele de diferentes formas, percebemos que a qualidade de testemunho não foi completamente abandonada, mas trabalhada de outra maneira, pois esta se manteve independente da maneira como o tempo foi trabalhado.

A ficcionalização, já tão comum no cinema a essa altura do projeto moderno, na fotografia ainda se reservava a experiências de vanguardas ou similares, mas é na contemporaneidade que ela ganha espaço para ser de fato um modo de produção marcado pelo discurso. No caso da contemporaneidade, a ficção não se resume a contar uma história, mas também a jogar com a ideia de documento do próprio dispositivo fotográfico.

Então vemos que o clássico preocupou-se com a representação da natureza. A modernidade, a nível de discurso, buscou pela autorrepresentação, mas através das experiências subversivas que vimos, abriu portas para que a contemporaneidade busque por outras representações, pela criação de novas realidades, no caso das imagens movimentícias, por novas temporalidades.

A “representação de outras realidades” é uma derivação, dentre outros fatores, da mudança na forma de produção das imagens técnicas. Se na modernidade sua produção está focada na captação, seja na fotografia, com a expectativa (LISSOVSKY, 2010), seja no cinema, com a valorização das situações óticas sonoras puras (DELEUZE, 1983), na contemporaneidade, a pós-produção torna-se um campo de criação de fato, não mais restrito a meros retoques.

É válido ressaltarmos que exemplos de manipulações posteriores à captação em imagens técnicas já existem desde os seus primórdios, não sendo uma exclusividade da contemporaneidade. Apesar disso, na contemporaneidade identifica-se uma ascensão dessa ação por conta da facilidade de manipulação em pós-produção proveniente do vídeo e dos *softwares*.

Um exemplo marcante na história dessas manipulações antes da imagem digital ocorreu no governo soviético de Josef Stalin que, dentre inúmeras medidas de perseguição política, punia seus opositores apagando-os de qualquer foto oficial do governo²⁵ em que eles estivessem retratados.

Com esse último exemplo, que demonstra uma situação fora do circuito artístico, podemos afirmar que essa desestabilização contemporânea do documental não se resume ao meio artístico. Um exemplo mais atual dessa desestabilização são as *deepfakes*, imagens provenientes de um algoritmo que, a partir de um retrato, ou de outro vídeo, são capazes de

²⁵ Mais informações sobre essa política stalinista podem ser vistas em: <https://www.bbc.com/portuguese/verticul-42810209>. Acesso em: 02 dez. 2019.

simular o rosto representado com diversos movimento faciais, podendo forjar declarações quando combinadas à uma dublagem²⁶.

Esse tipo de imagem é apenas um exemplo mais recente e mais avançado que ocorre pelos meios contemporâneos, do qual no qual é possível inventar outras realidades a partir de imagens técnicas. Somam-se a esse exemplo, outras diversas técnicas de montagens fotográfica que surtem efeitos parecidos.

As imagens movimentícias, dentro do contexto da arte, reproduzem um comportamento familiar, uma vez que também desestabilizam a “documentabilidade” da imagem fotográfica.

Mas essa alteração ocorre de maneira peculiar, por não se tratar de uma mudança no conteúdo da imagem, como nos casos citados acima, em que são criadas cenas que nunca existiram, mas sim, por fabular a própria temporalidade instantânea, tida como um “núcleo duro” (MACHADO, 2007, p. 59) da fotografia. Nelas temos o processo de ficcionalização do que a modernidade consolidou como a natureza da fotografia.

Se antes pontuamos que no século XIX a humanidade acertou as contas com o espaço, assim como no século XX ela acertou com o tempo (AUAD, 2015), no século XXI já não lhe importa mais esse acerto de contas, importa desestabilizá-los, criar novos espaços, criar novos tempos.

O fato da movimenticidade ser confusa ao espectador, fazendo-o duvidar de sua existência, realça seu caráter de fabulação, tão ficcional que soa como um delírio, uma ficção visual do tempo.

Em *Arvorar* podemos constatar esse caráter de fabulação quando atentamos ao fato de que muitos espectadores, ao perceberem a brisa que atravessa a imagem antes estática, repetem o ato de assoprar para vê-la atravessar a tela novamente, como se duvidassem de si mesmos, ao duvidarem do que ocorre na imagem.

De maneira semelhante, os espectadores prendem-se diante dos retratos de *Frutos Estranhos* quando percebem algum grau de mudança nas imagens, duvidando do seu olhar, também pelo viés de descrença na imagem. Esse efeito de “desestabilização do olhar” torna-se uma qualidade mágica atribuída à imagem à medida em que ele compreende o que se passa, pois ele se dá conta de que fora iludido.

²⁶ Mais informações sobre as deepfakes podem ser encontradas em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/com- apenas-uma-foto-algoritmo-da-samsung-consegue-criar-um-video-falso/>. Acesso em: 02 dez. 2019.

Barthes entende o referente como a “ordem fundadora da Fotografia” e o define: “[...] a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia.” (2015, p. 67), dessa forma vemos que essa “criação de outras realidades” se deve a um fator externo que está para além daquilo que é fotografado. Este elemento está para além das possibilidades da imagem “ótico-química” (RIBERIO, 1997), no caso das imagens movimentícias, o *software* pode ser entendido como o responsável pela viabilidade dessa outra realidade.

Com a ascensão de fatores como o vídeo, os *softwares*, a imagem digital, tanto na fotografia quanto no cinema, que também se faz uma imagem “ótico-química” com seu referente que desliza (BARTHES, 2015), gera uma distância na relação entre o objeto diante da objetiva e o objeto percebido pelo espectador da imagem final, antes fundidos, já que as possibilidades de edição dessas imagens aumentaram exponencialmente.

Apesar das diversas mudanças em seu dispositivo ao longo de mais de um século, enquanto a fotografia permaneceu analógica, em geral, ela produziu uma imagem *una*, ainda como no tempo do daguerreótipo.

A fotografia pré-digital seguia o modo de produção de uma imagem que se dá de uma vez, baseada em uma captura simultaneamente espacial e temporal, que podia ser parcialmente alterada em laboratório, mas com muitas restrições em relação ao que temos hoje.

Já com a imagem digital, por configurar-se como um conjunto de “arquivos numéricos” (BURMESTER, 2015, p. 5), não é formada de maneira *una*, pelo contrário, formase através da composição dessas diversas informações que se comportam como um quebra-cabeça, gerando a imagem final.

É por essa sua natureza de “quebra-cabeça informacional” que a imagem digital tem maior facilidade de edição do que a analógica, como exemplificamos com as *deepfakes*. André Parente nos demonstra da seguinte forma:

Ao contrário da imagem analógica, que procede por molde, tais matrizes numéricas da imagem digital podem ser continuamente calculadas, transformadas, por algoritmos e programas, de forma que suas variações são como modulações. Podemos, neste sentido, distinguir o analógico e o digital em função desta diferença entre o molde (clichê fotográfico) e a modulação (variação contínua das matrizes numéricas). (PARENTE, 2015, p. 149).

É essa natureza de matriz numérica que possibilita, por exemplo, que as silhuetas na instalação “*À sombra*” possam ir surgindo aos poucos por cima do público, uma vez que a

imagem projetada está programada para que aquele trecho específico da imagem crie esse movimento em direção a ele.

Ocorre de maneira semelhante com o movimento dos corpos em *Frutos Estranhos*. Neste caso, por se tratar de imagens de arquivo há muito abandonadas, podemos inferir que elas eram anteriormente analógicas e tiveram que sofrer um processo de digitalização para então passarem por um processo de edição.

Nessa situação é possível atribuímos à matriz numérica o deslocamento dos corpos em relação ao fundo da imagem, que transforma ambos os elementos em arquivos numéricos, a fim de editar um movimento que consiste em “arrastar” estes corpos de um ponto a outro do quadro.

Uma vez que cada informação pode ser alterada isoladamente, sem alterar o resto da imagem, ou alterando apenas parte dela, as possibilidades de edição são ampliadas e surgem ferramentas específicas para esse processo. Apesar da sua grande variabilidade, o que mais nos interessa é entender seus efeitos, por isso, denominamos essas ferramentas genericamente como *softwares*.

Um exemplo de trabalho fotográfico que deixa nítido essa alteração informacional proveniente de *softwares* na imagem é “*Postais para Charles Lynch*”, do Coletivo Garapa. Para tratar sobre linchamentos ocorridos no Brasil, apropriam-se de capturas de tela de vídeos divulgados na internet que retratam linchamentos.

Comentários violentos vinculados à publicação desses vídeos são copiados e colados nas configurações dos arquivos numéricos dessas imagens, provocando nelas ruídos visuais conhecidos como efeito *glitch*.²⁷

Figura 44 – Imagem presente em “*Postais para Charles Lynch*”



Fonte: Garapa (2016).

²⁷ Esse processo pode ser conferido em: <https://garapa.org/portfolio/postais-para-charles-lynch/>. Acesso em 20/12/2019.

É com este, entre tantos outros exemplos possíveis, que podemos perceber que o lugar da expectativa da fotografia moderna (LISSOVSKY, 2010) não ocupa mais necessariamente o centro da produção da imagem técnica, pois agora a imagem também é “criada” após sua produção, com sua “editabilidade”. Diante disso, Osmar Gonçalves destaca a ampliação da criação fotográfica:

[...] Pois, de um lado, a fotografia passa a ser entendida, cada vez mais, como algo intensivo. Quer dizer, como um acontecimento, uma relação, um evento que envolve não apenas o momento do clique - o instante “mágico” em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o dispositivo - mas todo um antes e um depois, um processo amplo e abrangente que excede, como veremos, a própria imagem, o objeto-foto (GONÇALVES, 2013, p. 60).

Essa demonstração da “editabilidade” da imagem no contexto contemporâneo serve à nossa análise das imagens movimentícias pois é notável que ambas alcançam sua particularidade temporal a partir da edição.

Vemos que o efeito *glitch* está para as imagens adulteradas do Coletiva Garapa assim como o movimento está para as imagens de Rennó e Maciel, já que ambos os efeitos geram um ruído, uma interferência fora da ordem comum na imagem em questão.

Contudo, enquanto a alteração do primeiro caso concentra-se no campo da textura e da cor, no segundo caso ela destaca-se por alterar um campo menos comum de ser remodelado na fotografia, o movimento, e conseqüentemente, a temporalidade dessas imagens.

Percebemos que no processo do Coletivo Garapa a alteração não é arquitetada pelos artistas já que as alterações partem de comentários feitos nas redes sociais e são jogadas aleatoriamente entre os códigos que configuram a imagem, o que evidencia seu caráter randômico.

Porém, vemos que dentro das possibilidades contemporâneas, muitas vezes essa alteração na imagem é planejada e arquitetada, como fizeram os fotógrafos de moda Jamie Beck e Kevin Burg ao desenvolverem o formato de *cinemagraph*.

Os *cinemagraphs* são uma espécie de derivação dos *GIFs*, que são uma forma compacta de “microvídeos” em baixa qualidade que operam em movimento repetitivo. O que os distingue do *GIF* é que o movimento não se encontra em toda a cena, mas em um elemento específico da imagem.

Figura 45 – Exemplo de *cinemagraph*, de Jamie Beck e Kevin Burg



Fonte: Beck; Burg (2020).

No exemplo acima nos deparamos com um retrato de uma mulher ao ar livre que segura uma taça de espumante. A bebida, assim como seus cabelos, apresenta uma movimentação, enquanto que o restante da imagem, seu corpo, assim como as plantas ao fundo, permanece estáticos.

Percebemos como esse movimento manifestado especificamente nesses dois elementos são pouco perceptíveis e parecem não cessar, já que estão repetindo-se. Identificamos uma temporalidade que se assemelha a que surge em “*Autobiografia*”, na qual um movimento tênue manifesta-se em um ponto específico da imagem, nesses casos, na personagem retratada.

Porém, a maneira de produção dessas imagens se distingue. Em “*Autobiografia*” temos uma curtíssima captação de vídeo exibida em moldes fotográficos. Já nas imagens de Beck e Burg temos uma sobreposição de duas imagens temporalmente distintas que captam a mesma cena, sob o mesmo enquadramento, na qual um recorte da captação em movimento exclusivamente dos dois elementos identificados como moventes são sobrepostos sobre o restante do quadro imóvel.

Desta forma concluímos que a manipulação temporal híbrida nos *cinemagraphs* é algo muito arquitetado, pois parte de um processo complexo de montagem entre dois retratos da mesma cena, no qual cada um carrega uma temporalidade.

Quando notamos a maneira como ocorre a modificação da imagem no caso das imagens movimentícias e em outras obras das artistas, inferimos que ao ter conhecimento de como se comporta essa configuração interna da imagem é possível alterar apenas informações específicas de acordo com sua vontade, como seu tom de cor, seu formato, suas linhas ou seus traços presentes, entre outras informações.

Retornando ao exemplo da instalação “*À sombra*”, vimos que nela altera-se somente a sombra que se projeta em direção ao espectador, enquanto que o resto da imagem

continua desempenhando seu papel de ambientação, representando uma área verde da maneira mais realista possível.

Tanto nessa instalação quanto em *Arvorar* vemos que a interatividade serve à modificação da imagem; em “*À sombra*” temos essa modificação voltada para a questão espacial, pois um objeto é expandido na imagem: a penumbra que engole o espectador.

Já em *Arvorar* essa interatividade serve à questão temporal, como estamos vendo no decorrer dessa pesquisa. Porém, independentemente de qual questão é alterada, é possível afirmar que esta se dá por conta da sua natureza de matriz numérica, que está apta a alterar-se em tempo real diante do espectador.

Em *Frutos Estranhos*, na fotografia da garota que brinca de plantar bananeira, modifica-se apenas suas pernas, que realizam o movimento de vai e vem, enquanto o restante do ambiente continua estático.

Nessa e em outras imagens, vemos o movimento concentrar-se no corpo dos personagens, enquanto o ambiente continua estático. No entanto, é válido lembrar que o cenário aproxima-se do cinema por meio do som, já que as imagens carregam consigo uma banda sonora de ambientação das cenas retratadas.

Ao considerarmos a presença do movimento restrita a um elemento, podemos ver a relação que há entre um formato popular na internet, os *cinemagraphs* e a obra de Rennó. Ao mesmo tempo, podemos ver alguns pontos em que Rennó vai além dos *cinemagraphs*, como a sonorização e o modo de exposição semelhante ao da fotografia, o que torna a obra tenuemente equilibrada entre o estático e o movimento aos olhos do público.

Percebemos a importância da edição por meio de *softwares* para as obras pesquisadas ao levarmos em consideração essa composição da imagem digital enquanto “mosaico de informações”.

Pelo fato da imagem não se comportar de maneira una é possível alterar apenas os corpos ou parte deles para lhes dar movimentos. Com os *softwares* de edição de imagem é possível fazer surgir o tremular das folhas em *Arvorar*, bem como é possível criar um deslocamento que nunca houve nas pernas da garota que brinca de “plantar bananeira” em uma das imagens de *Frutos Estranhos*, ou mesmo, fazer flutuar o corpo do nadador em outra imagem da mesma série.

Como vimos, houveram diversas tentativas das artes plásticas, majoritariamente antes do cinema, de desenvolver diferentes representações temporais. Essa relação com o tempo identificado nas imagens movimentícias pode ser entendida como uma forma particularmente

pós-moderna de lidar com o que antes fora um “acerto de contas” das artes visuais com a questão temporal.

Isso porque, tanto o resultado quanto o processo, se dão de maneira híbrida, característica tipicamente pós-moderna. Para concluirmos isso basta considerarmos que em seu processo, apesar das imagens serem fotográficas, sua edição é videográfica.

O fato de o vídeo fazer-se presente no processo de edição e exibição destas imagens traz à tona sua pós-modernidade, pois vemos que elas se apoiam na mais pós-moderna das mídias.

Raymond Bellour, sobre o vídeo, declara que ele “[...] deve ser compreendido principalmente em função dos gestos que permite” (1997, p. 53). Arlindo Machado, considerando seu esquema das esferas, elenca algumas das características que estariam no núcleo da esfera do vídeo, entre os quais podemos considerar “[...] o *feedback* de vídeo (efeito que se obtém quando se aponta a câmera para o monitor que exibe a imagem captada), a incrustação de imagens umas dentro das outras (*chroma key*), a colorização, a deformação e metamorfose das figuras etc” (MACHADO, 2007, p. 63), porém sua atuação acabou por se destacar não por estas especificidades, mas por sua capacidade de agregar diferentes linguagens, com sua “postura parasitária” (MACHADO, 2008, p. 188), herdada da televisão. Ao relacionar-se com outras linguagens, o vídeo se consolidou no meio da arte como um operador de passagens (BELLOUR, 1997).

Figura 46 – Monitor I, Stephen Partridge, 1975



Fonte: Partridge (2011).

Com essa natureza híbrida é possível inferirmos que as possibilidades de criação se multiplicam, pois o vídeo traz consigo outras maneiras de produzir e expor as imagens.

Um exemplo é a transição da “fotografia-objeto”, que se caracteriza como objeto palpável, concreto, para a “fotografia-projeção” (FATORELLI, 2012, p. 46), que se caracteriza por sua imaterialidade, de maneira semelhante à imagem da sala de cinema. Vemos a

importância desse tipo de imagens para as artistas pesquisadas ao notarmos a expressiva presença de imagens expostas por meio da projeção.

Em “*Duas lições de Realismo Fantástico*” vimos que Rennó opta por um dispositivo pré-cinematográfico que é possível considerar como um antepassado dos projetores contemporâneos, a lanterna mágica. Entendemos sua escolha a partir do momento em que atentamos para a questão de a projeção ser de imagens em negativo, o que torna a projeção um jogo de luzes e sombras, reforçando esse lado imaterial da imagem-projeção.

Maciel também tem sua produção bastante marcada pela questão da imagem projeção. Na instalação “*Mar Adentro*” vemos como a projeção faz jus ao conceito de “transcinema” desenvolvido pela artista quando vemos que as imagens do mar estão em trânsito juntamente ao espectador, seguido pelas ondas.

Em diversos casos podemos constatar a importância da projeção para a realização da obra, nesse exemplo, a ação da imagem acompanhar o espectador seria inviável em um contexto de “imagem-objeto”.

Essa imaterialidade é essencial para a obra *Arvorar*, pois combinada com a ambientação onde é exposta, aproxima-se do cinema, gerando um efeito de imersão na imagem no qual uma fotografia-objeto comum não alcançaria por si só.

Para além disso, o caráter surreal que a obra carrega, não pelo conteúdo da sua imagem, mas pela sua performance que se faz confusa e inesperada, é melhor estabelecido por meio de uma imagem imaterial.

Outra possibilidade de criação do vídeo é a “multitela” (DUBOIS, 2014, p. 135), ou seja, a combinação de várias telas de vídeo em uma mesma obra. Apesar da ideia de várias telas operando em uma mesma obra não ser exclusividade do vídeo, pois Abel Gance, cineasta francês do começo do século XX, já buscava o que chamava de “polivisão”, com sua tela tripla (DUBOIS, 2014, p. 140), é com os televisores da era do vídeo que se ganha a possibilidade de espacializar as imagens.

Com os televisores surge a possibilidade de esparramar as imagens pelo espaço expositivo, levando a multiplicidade de tela para além da ideia de políptico e fazendo do espectador o próprio montador dessas imagens, a partir da forma como desloca seu olhar.

Figura 47 – Exemplo de multitela: “Apple Tree”, Nam June Paik, 1995



Fonte: Eun-Jin (2019).

A partir dessas diversas possibilidades que o vídeo traz, que atuam em diferentes facetas da imagem, a materialidade, a temporalidade, a espacialidade, entre outras, combinadas ao contexto de produção neobarroca, podemos considerá-lo como um dos destaques na estética da saturação, pois nele diversas camadas de imagens podem ser facilmente combinadas à exaustão.

Como já dissemos, apesar do contexto em que estão inseridas, as obras pesquisadas não buscam uma saturação, pois vimos como elas seguem o viés contrário, isto não torna o vídeo menos importante para elas, já que ele também é responsável pela viabilização dessa estética minimalista.

Nessas imagens o vídeo combina-se à fotografia não pelo viés de uma “hipersobreposição” de informações, mas a fim de adicionar uma informação específica que altera toda a plasticidade e a natureza da imagem. Isto evidencia seu caráter parasitário, uma vez que essa informação reproduzida por ele é originária do cinema, ou seja, advinda de outra linguagem.

Mas não devemos entender que o vídeo serviu como uma mera ponte entre o movimento cinematográfico e as imagens fotográficas das obras em questão. Ele também serve como um editor desses movimentos, pois o cinema, em geral, quando demasiadamente desacelerado, nos revela borrões por conta da lentidão do intervalo entre fotogramas, ou seja, o vídeo e sua edição trazem a fluidez desses micromovimentos.

Para além do movimento, a banda sonora também é somada às imagens a partir do vídeo, sendo outro elemento que serve ao processo de temporalização das imagens de Rennó e Maciel.

Em *Frutos Estranhos* temos uma sonoridade ambiente para cada foto: pássaros na imagem da garota em um descampado, marulho na imagem do nadador e assim por diante. Considerando que são expostas em telas de vídeo acompanhadas de fones de ouvido, o som serve como um primeiro indicador de possível temporalização dessas imagens, apesar de não estar sincronizado com a temporalidade das imagens, no sentido de que não está desacelerado. Através de uma banda sonora fica claro que a reprodução dessas fotografias se dá em vídeo.

Para além disso, o som ambienta o espectador à imagem de forma a prostrá-lo diante dela, algo necessário para alcançar o efeito de surpresa ao descobrir a real temporalidade da imagem, ação que requer certa atenção por parte do espectador.

Já em *Arvorar* a banda sonora só surge a um patamar mental, quase que conceitual juntamente com o movimento repentino, pois ao contrário de *Frutos Estranhos*, o movimento não se esconde, mas se revela inesperadamente, não havendo a necessidade dessa fixação do olhar do espectador ser guiada por alguma banda sonora.

Dissemos que o som existe em uma qualidade mental porque de fato, ele não se faz presente enquanto banda sonora, porém, com a ambientação quase cinematográfica, o som, assim como em muitos casos do cinema mudo, é intuído pelo espectador.

Isto ocorre ao nos depararmos com o leve movimento das folhagens por conta da brisa, pois esse movimento nos remete diretamente ao som que a brisa realiza com as folhagens, fazendo-o surgir mentalmente ao espectador.

Já destacamos aqui que as alterações na temporalidade dessas fotografias se dão também por conta dos *softwares* de edição, ou seja, apesar de o vídeo ser uma mídia que trouxe a facilidade da aglutinação de imagens e técnicas, atualmente ele não opera só, confundindo-se com a tela do computador, tecnologia posterior a ele que aprofundou a sua característica multimidiática à enésima potência, intensificando as edições e as alterações das imagens.

Na obra de Kátia Maciel ele se faz importante para além da criação do “micromovimento”, já que também serve como ativador dele por meio do sopro do espectador, ou seja, é a fonte operadora de interação na obra.

Diante disso podemos concluir a importância do vídeo para as imagens movimentícias como um desestabilizador da visualidade fotográfica a partir do que cita Lissovsky, com base no pensamento Benjaminiano, ao afirmar que há uma particularidade em cada tecnologia produtora de imagem:

De toda essa discussão, quero reter, por ora, a ideia - implícita ao pensamento de Benjamin - de que cada tecnologia da imagem implica uma certa instalação na visualidade que lhe é própria, estabelecendo não apenas as condições do que é visível, mas, sobretudo, do invisível que lhe é correlato. (LISSOVSKY, 2010, p. 21)

Ao pensar nas obras pesquisadas nos deparamos com três visualidades transitando em conjunto: a estaticidade da foto, o movimento do cinema e a lentidão fluida do vídeo, na qual a primeira desempenha o papel do visível e os outros dois desempenham o papel do “invisível correlato” que nos impressiona nessas imagens.

O papel que o vídeo cumpre nessas imagens é uma das diversas possibilidades provenientes do “momento de convergência dos meios” (MACHADO, 2007, p. 65), mas o que possibilita essa convergência é uma condição descendente da produção pós-moderna, a “condição pós-midiática” (KRAUSS, 2000).

Rosalind Krauss identificou um fenômeno crucial para a expansão das linguagens na pós-modernidade, a “condição pós-midiática”, aquela que aponta para uma libertação das linguagens artísticas às qualidades dos seus respectivos suportes, que foram exaustivamente trabalhados e cultuados dentro do discurso moderno.

Dessa forma, o cinema não precisa mais necessariamente ser projetado em uma sala de cinema, assim como a fotografia não se prende mais ao papel e à moldura fotográfica.

Mas vale salientar que a libertação em relação às condições de seus suportes não ocorre exclusivamente por meio da convergência com outras mídias, de uma “transmedialidade” (AUMONT, 2008, p. 13).

Krauss nos cita o exemplo de Pollock, que transpôs a barreira da “imagem-cavalete” ao colocar suas telas no chão, expandindo a pintura para um novo processo, pautado em uma nova gestualidade, que viabilizou a *action painting*, técnica que o consagrou, e consequentemente levou a pintura a novas formas de abstração. Isto nos faz considerar que essa libertação não se restringe ao contexto da convergência dos meios, havendo experiências parecidas em outros momentos.

Figura 48 – Jackson Pollock durante seu processo de pintura



Fonte: Arte na rede (2018).

Para compreender melhor essa condição faz-se necessária a distinção entre suporte e dispositivo. Krauss (2000) os diferencia por entender o dispositivo como uma operação harmoniosa entre vários elementos a fim de alcançar um resultado no espectador.

Podemos exemplificar esse entendimento através do exemplo da sala de cinema, que combina o filme da película a uma projeção, uma tela para recebê-la, uma sala escura, entre outros elementos, com a finalidade de fazer o espectador imergir no filme.

Enquanto isso, no entendimento da autora, o suporte teria uma natureza mais limitada, assim, podemos exemplificá-lo com a combinação entre papel e moldura, que se configura como suporte tradicional da fotografia.

Essa distinção nos faz perceber que as alterações plásticas na imagem por meio do cinema, como ocorre nas imagens movimentícias, alteram de forma dialética o dispositivo cinematográfico.

Isto se destaca na obra de Kátia Maciel, se considerarmos a forma como o espectador se porta, pois, apesar de haver um ambiente relativamente nos moldes de uma sala de cinema, ele está em pé. Esse tipo de postura já fora comum em uma primeira fase do cinema, quando sua produção ainda focava-se em filmetes para serem exibidos em *nicklodeons*, espaços destinados a espetáculos diversos e baratos.

Apesar dessa alteração remeter aos primórdios do cinema, ela ocorre por uma razão que remete às possibilidades futuras dessa linguagem, a interatividade. Para acionar essa obra é necessário que o espectador esteja em pé, mesmo que não esteja ciente da interatividade, qualidade responsável por fazer a brisa atravessar a floresta representada. Um gesto microscópico do espectador atravessa inesperadamente a imagem macroscópica.

Já na obra de Rennó, a aproximação com o dispositivo do cinema é mais tímida, pois está exposta aos moldes do cubo branco, como em uma fotografia tradicional.

Contudo, isso não a isenta enquanto participe da expansão dos limites do cinema. Nesta obra não há uma adaptação parcial do espaço do museu aos moldes cinematográficos como há em *Arvorar*, porém, ela acaba por levar o cinema ao museu pelo fato de inserir o aspecto do movimento em obras expostas nestes espaços.

Isto ocorre dentro de um fenômeno em ascensão desde a década de 1990, no qual uma série de experiências com o movimento, antes reservadas para a sala de cinema, são movidas para as salas de museus, do qual Dubois denominou como “efeito cinema” nas artes plásticas (2009, p. 85).

Vimos que a expansão das linguagens é buscada há muito tempo e pode ocorrer por diferentes métodos, seja desvirtuando o modo operacional do suporte em si, como em Pollock, seja por meio da hibridização dos suportes das linguagens, como ocorre nas imagens movimentícias. Ambos os métodos servem para embaralhar as qualidades das linguagens, no caso das imagens movimentícias: “A imobilidade da fotografia, que era um limite, passa a ser uma qualidade” (PARENTE, 2015, p. 100).

É importante pensarmos que os acréscimos advindos da condição pós-midiática no caso das imagens movimentícias não se resumem às mudanças plásticas e conceituais, mas como pontua Flusser sobre a fotografia:

[...] relembram um passado pré-industrial, o das pinturas imóveis e caladas, como em paredes de caverna, vitrais, telas. Ao contrário do cinema, as fotografias não se movem, nem falam. Seu arcaísmo provém da subordinação a um suporte material: papel ou coisa parecida (FLUSSER, 2018, p. 63).

Ou seja, vemos que o suporte fotográfico em si tornou-se “desatualizado” em relação aos novos suportes que surgiram e que experiências como as imagens movimentícias operam um movimento de “reanimação” para a sobrevivência das imagens provenientes desse suporte. Concomitantemente, o campo das entre-imagens em geral também realiza esse movimento ao aproximar as fotografias das suas imagens técnicas descendentes, acrescentando-as em novos circuitos imagéticos.

Com essa condição instável da mídia, vemos que não é mais o artista que trabalha para elas, como na modernidade, mas ele que as trabalha, as remodela, buscando novas sensibilidades.

Nesse cenário podemos ver como a condição pós-midiática age nas imagens movimentícias por meio do vídeo. Também é possível notarmos que o seu ideal de “transmedialidade” (AUMONT, 2008, p. 13) não se resume à mera justaposição entre duas mídias em uma mesma obra, como ocorre em alguns exemplos de entre-imagens, mas à uma expansão e desconstrução dos limites das linguagens envolvidas.

Em alguns casos mais radicais de experiências pós-midiáticas os artistas não se limitam a desvirtuar seu suporte, ou a hibridizá-lo a outro, acabando por fabricar sua própria mídia, gerando formas de reproduções de imagem muito particulares, como pontua Parente:

Assim, uma caixa de fósforos vira uma máquina fotográfica; um ventilador se integra a dois projetores de *slide*, fazendo surgir um projetor de imagens em movimento; uma máquina de fazer bolhas de sabão vira uma tela de cinema. De maneira que todo objeto pode vir a ser um dispositivo midiático (PARENTE, 2015, p. 76).

Dentro desse contexto, o prefixo “pós”, como citado no começo desse subcapítulo, começa a ser usado para demarcar o momento em que a produção artística em geral se encontra, e como um reflexo desse uso, o termo acaba por acompanhar as linguagens em geral, fala-se em “pós-fotografia”, “pós-cinema” e ainda em “pós-vídeo”, mesmo essa sendo uma mídia surgida já em tempos pós-modernos.

O que usamos como uma demarcação contextual também pode ser usada como um indicativo do “fim de uma era”, assim como “pós-guerra”, indica o período dado após um conflito, “pós-cinema”, “pós-fotografia”, também parecem sugerir que de alguma forma essas linguagens foram superadas.

Não defendemos essa visão, pois entendemos que as manifestações aqui estudadas, por mais destoantes que sejam em relação às linguagens consolidadas na modernidade, ainda carregam consigo a fotografia, o cinema e outras linguagens por meio de aspectos visuais e conceituais advindos delas.

Também consideramos que suas inovações pós-modernas são manifestações de virtualidades já presentes nas imagens técnicas provenientes de outros momentos da produção imagética, configurando-se como permutações das possibilidades programadas no aparelho, pois como sustenta Flusser:

O universo fotográfico muda constantemente, porque cada uma das situações corresponde a determinado lance de um jogo cego. Cada situação do universo fotográfico significa determinada permutação dos elementos inscritos no programa dos aparelhos, o que permite definirmos o universo das fotografias... (FLUSSER, 2018, p. 86).

A criação de temporalização nas imagens de Rennó é proveniente de um deslocamento gerado através de alterações nas informações presentes nas imagens digitalizadas.

Já em Maciel, o movimento, mesmo tendo sido registrado de fato, surge somente ao ser ativado por sensores, nesse caso, a temporalização deve seu surgimento ao espectador que não o espera, decorrendo de uma “interação-alteração” gerada por *softwares* que causam uma virada nas informações presentes na imagem.

Nos termos de Parente, trata-se de uma “imagem compósita” (2015, p. 147), uma vez que já foi idealizada e criada, por conta das possibilidades do digital, como um misto de imagens, nesse caso “[...] a imagem antecede o seu objeto...” (2015, p. 7), diferentemente de Rennó, que, como é típico de sua produção, apropria-se de imagens originalmente estáticas e analógicas, precisando digitalizá-las para temporalizá-las e então alcançar sua estética.

Dessa forma vemos que, independentemente da forma como a temporalização alcança essas imagens, em ambos os casos, o movimento está “desreferencializado” do seu contexto inicial.

Enquanto Rennó de fato cria um movimento, Maciel o registra, mas o deixa reservado ao lugar de virtualidade da imagem estática, pois ambas geram “movimentos improváveis” (DUBOIS; BENTES, 2003, p. 10). Vemos que o cinema, presente com sua temporalização, junto ao vídeo, desacelerando-a, é o responsável por essa desreferencialização do movimento.

Levando isso em consideração e o fato de já termos pontuado as três linguagens trabalhadas nas imagens movimentícias, destaca-se o fluxo do seu caráter híbrido, partindo da estaticidade fotográfica, com suas imagens que nos surgem dessa forma; passando pela pós-midialização do vídeo que as faz se apresentarem de maneira diferenciada, seja numa tela acompanhada de sonorização, seja projetada em uma parede; terminando por tangenciar o cinema, com sua tênue temporalização percebida tão sutilmente que surge aos espectadores como um “frêmito de quase alucinação” (PARENTE, 2015, p. 148).

É por conta desse fluxo que conduz nosso pensamento em relação às obras, que entendemos as imagens movimentícias tanto como fotografia quanto como cinema, quanto como algo a mais.

4 A TEMPORALIDADE DAS IMAGENS MOVIMENTÍCIAS

Após passarmos pelas questões das imagens técnicas, das entre-imagens, além das questões presentes em diferentes projetos de produção artística, como a modernidade e a contemporaneidade, chegamos ao capítulo destinado especialmente à investigação da temporalidade que se manifesta em nossas obras pesquisadas.

Ao entendermos que há uma convergência entre as mudanças midiáticas, expositivas e processuais identificáveis nas imagens movimentícias que ocasionam seu aspecto temporal singular e levando em conta que essa é sua característica em destaque na nossa investigação, iremos nos debruçar diante da maneira como a temporalidade é moldada pela qualidade da “movimenticidade”.

Barthes (2015, p. 17) entende a fotografia por meio de três práticas: “*operator*”, para referir-se a quem e como é feita a imagem; “*spectrum*”, para referir-se ao que e como é registrado; e “*spectator*”, para referir-se a quem consome a imagem.

Baseando-se nesse entendimento, consideraremos o pensamento da temporalidade nas imagens movimentícias pelo viés dos dispositivos produtores e reprodutores das imagens, que são úteis ao *operator*. Também consideraremos a questão das formas de apresentação consolidadas dessas linguagens, pois norteiam o registro do *spectrum*, bem como pontuaremos questões referentes a maneira como ocorre a percepção da temporalidade por parte dos *spectators*.

A partir do entendimento das obras por meio desses conceitos destinados à compreensão de uma produção fotográfica ainda presa ao papel e à moldura, veremos como a movimenticidade atualiza a função desses atores. Veremos, por exemplo, como *operator* não restringe sua criação à captação proveniente da observação, permanecendo nesse processo mesmo após a captação, conseqüentemente, o *spectrum* não se restringe ao captado, sendo moldado no processo de pós-produção. Essas e outras mudanças no regime de produção fotográfica serão demonstradas para melhor compreendermos os efeitos decorrentes ao público.

Dubois, referindo-se à uma produção fotográfica fora do contexto do hibridismo, defende que “qualquer fotografia é um golpe” (1993, p. 162) em um procedimento que comporta-se como um bote, ato que gera um corte de dupla natureza, uma espacial e uma temporal.

Entler (2007) nos demonstrou que a busca da fotografia moderna voltou-se a um ideal de nulidade do tempo. Uma vez que o pensamento sobre a imagem fotográfica parte do

pressuposto de que esta não carrega temporalidade, acaba por direcionar-se às questões espaciais.

Em decorrência da singular temporalidade nas obras estudadas, faremos fileira àqueles que se destinaram a pensar a temporalidade da fotografia, mas agora pensando-a através do acréscimo que esses “micromovimentos” trouxeram para estas imagens. Desta maneira, almejamos alcançar um panorama das facetas nas mudanças temporais que essas imagens desencadeiam.

Sobre a origem do aparelho fotográfico, Lissovsky defende que não nos limitemos a um determinado ponto, nas suas palavras:

A perspectiva que defendo é que a origem da fotografia só pode ser plenamente verificada “depois”: depois de seu advento e depois de seu hábito. De certo modo, é a mesma noção que Deleuze toma emprestada de Nietzsche ao abordar o cinema: “nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução.” (LISSOVSKY, 2010, p. 31),

Ou seja, ao considerarmos as imagens movimentícias como fruto de experiências anteriores, como foram postas ao longo do texto, podemos inferir que sua compreensão também diz respeito a compreensão da fotografia em geral.

Para isso não podemos nos ater apenas ao seu momento de produção e sua tecnologia vigente, devemos também considerar os aparelhos anteriores aos que se consagram em nosso tempo. Afirmamos isso ao reiterarmos que a fotografia, como a modernidade a consagrou, é fruto de uma série de técnicas e experimentos anteriores.

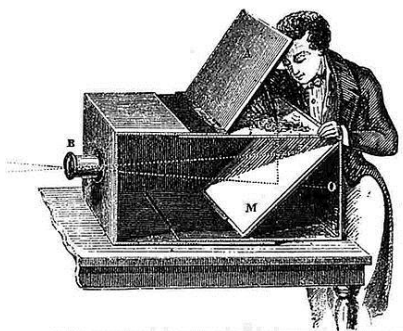
Ressaltamos a escolha do termo “aparelho” em vez de “dispositivo” neste capítulo por conta da especificidade dada ao aspecto maquínico responsável pela criação destas imagens, uma vez que “dispositivo” pode referir-se também a um conjunto de operações que combinam diferentes máquinas em diferentes momentos, produtoras e reprodutoras de imagens. Um exemplo é o entendimento de cinema, enquanto “dispositivo”, que pode se referir às combinações entre sala escura, projeção, tela, entre outras, ao mencionar seu modo de exibição.

Desta forma, devemos pontuar que a relação entre pintura e fotografia vai além das questões estéticas dentro do quadro, considerando-se o aparelho, a fotografia seria uma espécie de “descendente industrial” da pintura.

Na gênese desta série de experimentos está a câmera escura, popular entre pintores desde o século XVI, para auxiliar no seu processo. Configura-se como um instrumento óptico baseado em um princípio físico homônimo que consiste em uma caixa velada com um pequeno

orifício permitindo a passagem de luz e projetando a cena diante dela do outro lado do seu sistema fechado.

Figura 49 – Modelo de câmera escura



Fonte: Wikiwand (2019).

Diante disso vemos que o princípio fotográfico da captação de uma cena real através de seus raios luminosos já havia sido trabalhado por muitos séculos, assim como os efeitos provenientes do campo de visão das objetivas.

Assim, para tornar-se fotografia, restava-lhe apenas um material passível de sensibilização do outro lado deste sistema, o que nos faz compreender o aparelho fotográfico como o: “[...] entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 2015, p. 17).

Com isso torna-se fácil compreender que muitas das questões espaciais trabalhadas na fotografia são herdadas da pintura, pois seus modos de produção têm um aparelho em comum. Porém, a partir do momento da descoberta dos materiais sensíveis temos a inserção da questão temporal nestas imagens.

Após diversos experimentos com materiais sensíveis no século XIX, como citados no subcapítulo sobre projeto moderno, o inventor francês Jacques Daguerre, chega a um resultado satisfatório que torna-se popular. O processo da chamada daguerreotipia ocorre através da sensibilização de placas de metal, mas ainda com o inconveniente da demorada exposição.

A partir do momento em que a câmera escura deixa de ser usada de maneira aberta, mantendo sua natureza artesanal como vemos na última figura e passa a ser usada de maneira fechada, acompanhada dos materiais fotossensíveis, identifica-se uma virada em sua natureza.

Esse objeto torna-se técnica, pois agora é entendida como uma “caixa preta” (FLUSSER, 2018, p. 23), operando por *input* e *output*, cujo processo de produção de imagem que acontece em seu interior é invisível a quem a manipula.

Sua natureza de *input* e *output* combinada com materiais de maior fotossensibilidade, como os negativos de sais de prata, geram o instantâneo, acabando com a era das fotografias posadas por horas, ou inevitavelmente borradas, e fundando a fotografia moderna (LISSOVSKY, 2010).

Isto que nos faz considerar o fator químico como aquele que traz a função referencial da imagem não somente no aspecto físico, espacial, daquilo registrado, mas também no aspecto da temporalidade do registro, pois exige um corte temporal ínfimo, caso contrário, superexpõe a imagem, anulando o registro.

Podemos entender que as imagens movimentícias não “revelam” a caixa preta como propõe Flusser (2018) ao buscar pela subversão desse aparelho, porém, com as facilidades da imagem digital, elas adicionam às imagens provenientes dessa caixa uma temporalidade que contradiz sua natureza de *input* e *output* e sua natureza química fotossensível pois as entregam movimento. Por isso compreendemos as imagens movimentícias como uma bricolagem de dispositivos agentes de uma alteração plástica.

Com isso, apreendemos que a captação por meios químicos representou a inserção da discussão temporal nas imagens por meio da anulação e, de maneira contrária, a questão da captação digital leva essa discussão por meio da possibilidade da inserção de movimentos e temporalidades diferenciadas.

Vale ressaltar que em Rennó a captação não ocorre por meios digitais, uma vez que são imagens analógicas apropriadas pela artista, mas para alcançar o efeito presente na série é necessário um processo de digitalização dessas imagens, que as torna “editáveis”.

Já em Maciel constatamos que no momento de captação, ambas as temporalidades, o estático e o movimento, já se fazem presentes enquanto virtualidade. Quando a consideramos uma “imagem compósita”, como Parente (2015, p. 147) nos descreve, entendemos que este caráter de ser concebida como uma “imagem mista” também pode ocorrer no âmbito da temporalidade.

Ao contrário de Rennó, que levou uma imagem a essa temporalidade, em Maciel há a possibilidade de a imagem já ser concebida como movimentícia. Isto se dá pelo fato de que “[...] (as próprias câmeras fotográficas já são agora eletrônicas), como que anunciando uma era de indiferenciação fenomenológica entre imagens técnicas e artesanais, objetivas e subjetivas,

internas e externas” (MACHADO, 2008, p. 234), assim como a indiferenciação entre estático e movimento.

Com essa indiferenciação entre estático e movimento desde o dispositivo produtor podemos considerar que a produção de temporalidades nesse contexto é afetada desde sua raiz. Se antes artistas que aproximavam cinema e fotografia faziam isso com imagens já existentes, agora é possível conceber imagens já dessa maneira.

Com essa distinção no modo de produção da qualidade movimentícia entre as artistas, vemos que essa característica não é exclusiva de imagens digitais, mas é alcançada por esses meios.

É notável que os diferentes meios estão presentes nas obras, para além do congelamento fotográfico e o fluxo cinematográfico; o vídeo através da tela e da projeção, os *softwares* através da interatividade e da edição, todos convergindo para alcançarem esta temporalidade que nos afeta, o que nos leva a concluir que “[...] os meios não se superam uns aos outros, mas antes se recompõe em vista de novas demandas” (FATORELLI, 2005, p. 83).

Voltando a questão da caixa preta, afirmamos que não há uma revelação desta por parte das artistas nos termos de Flusser, pois ele se refere ao processo de produção de imagens.

Mas no caso de Maciel, vemos que a temporalidade é acionada pelo espectador, por meio de um microfone conectado à imagem, que destaque-se no espaço expositivo encontrando-se sob um ponto de luz.

Quando lembramos dos aparelhos que são responsáveis pela viabilização da temporalidade do cinema durante sua exibição, podemos citar o projetor e a bobina, que trazem para esse momento o que há de mais primordial às imagens cinematográficas: luz e movimento. Contudo, essa parte do “dispositivo sala de cinema”, fazendo jus ao discernimento que traçamos entre “aparelho” e “dispositivo” na introdução desse capítulo, disfarça-se aos olhos do público, localizando-se sobre suas cabeças, no fundo da sala e ficando reservada à figura do projetorista, trabalhador responsável por manter a magia do cinema intacta sob a escuridão da sala.

Por meio disso vemos que, enquanto o cinema se restringe à uma lógica de dispositivo, gerando diversas combinações que resultam em uma sala de cinema nos moldes hegemônicos, acaba por desconectar seu público do que é responsável pela sua temporalidade, que o consagrou.

Essa camuflagem justifica-se ao considerarmos que o cinema nos moldes hegemônicos almeja uma imersão do público na narrativa presente na tela. Porém, no caso de

Arvorar, não há uma longa narrativa para imergir, há apenas uma brisa atravessando a fotografia da imagem-ambiente presente.

Não se trata de entender uma extensa história, como no cinema tradicional, mas de sentir o que o movimento, por si só, é capaz de representar.

Por conta dessa diferença na relação entre público e movimento percebe-se que não se faz necessária uma camuflagem da parte do dispositivo de exibição responsável pelo movimento, pois a ciência de sua presença não interrompe a relação entre público e imagem.

Dessa forma, antes da interatividade, o espectador está desavisado da temporalidade que a imagem carrega, porém, a partir do momento em que ela ocorre, a obra faz do seu aparelho um agente “temporalizador” visível ao público por meio de uma “[...] imagem-sistema, cujas propriedades permitem *inputs* e *outputs* em tempo real” (MACIEL, 2009, p. 17).

Com isso é perceptível que a questão temporal em *Arvorar* insere uma lógica de *input* e *output* na imagem, tornando o modo de exibição dessa imagem próximo a um modelo de caixa preta.

Assim entendemos que a inventividade usada para combinar fotografia, vídeo e *softwares* em busca da “movimenticidade”, também é utilizada para revelar parte do seu funcionamento, que só ocorre ao exibir o dispositivo responsável pela distinção temporal da obra.

O mesmo não ocorre em Rennó, pois seu dispositivo exibidor, uma tela de vídeo conectada a fones, simula um quadro fotográfico nos moldes do papel e da moldura. Nos surge apenas como uma fotografia exposta por vídeo, pois não temos a indicação por parte do dispositivo de que algo diferente se apresentará na imagem.

O *software*, isento de interatividade, não se revela nem por meio do dispositivo de exposição, a tela de vídeo, nem tão facilmente pela própria imagem. Nesse caso, a movimenticidade pretende estar camuflada pelo dispositivo, já que o afeto dessa qualidade presente na obra é disparado no momento em que a percepção sofre uma virada ao entender o que realmente atravessa aquela imagem.

Atentando para essa distinção, ao voltarmos às considerações sobre *Arvorar* podemos compreender que o microfone cumpre um papel de abertura desta caixa preta que é o dispositivo exibidor, revelando também o processo de inserção da movimenticidade.

Pelo fato de suas temporalidades serem imprevisíveis e confusas, podemos entender que a anulação do golpe temporal das imagens movimentícias não ocorre dentro de uma lógica binária, ou seja, que se divide entre duas ideias opostas: o estático e o movimento.

Neste sistema binário a intuição do nosso olhar se divide em dois polos: o primeiro configura nosso entendimento de uma imagem enquanto estática, associado à fotografia; já o segundo refere-se ao que entendemos como movimento e associamos ao cinema.

Por conta desta segunda maneira de perceber o tempo na imagem, quando imaginamos um movimento invadindo a fotografia, esperamos por um movimento que surgirá da mesma maneira como no cinema, a vinte e quatro quadros por segundo, simulando nosso tempo psicológico de percepção do mundo.

A floresta imóvel subitamente é atravessada pelo nosso assopro em Maciel, assim como as figuras retratadas em Rennó são percebidas como moventes após um período de observação, mesmo que nunca tenham sido totalmente estáticas.

Por isso vemos que o potencial afetivo dessas imagens está no fato de que esse movimento inesperado não surge de maneira dicotômica em relação à figura imóvel que nos encara. Não há um corte entre o estático e o movimento, o que inevitavelmente geraria uma mudança abrupta. Da maneira como nos surge, esses movimentos estão mais próximos de um fluxo, de um deslocamento pouco determinado, pouco localizável.

Com isso também percebemos o que distingue a hibridização temporal dos *cinemagraphs* em relação à que ocorre nas obras aqui estudadas. O primeiro caso carrega um apelo midiático, enquanto o segundo destina-se às questões do sensível.

Visto isso, entendemos que as imagens movimentícias, por meio das suas temporalidades híbridas, derrubam pela metade a natureza de “golpe” duplo (DUBOIS, 1993) no contexto fotográfico, agora limitando-se a um golpe apenas na ordem espacial. Pois o que antes fora um golpe no aspecto temporal, agora tornou-se reticências.

Se antes o olhar direcionado à uma fotografia atentava-se apenas para a distribuição geométrica dos assuntos captados, agora este prolonga-se não apenas ao relacioná-los, mas também ao atentar para o fluxo que surge no que é retratado, prolongando-se juntamente à temporalidade manifestada no quadro.

“O fluxo não conhece o vazio, é o pleno e o contínuo” (ROUILLÉ, 2013, p. 34). Este modo “contínuo” em que a temporalidade é desenvolvida nas obras pesquisadas não as aparta do instante fotográfico, pois vemos que ele permanece como parte da percepção do público.

Ocorre que esse instante é alargado, e não se torna movimento como no cinema, pois “No cinema, a tela é obrigatoriamente desprovida de memória. Ela esquece instantaneamente cada imagem para dar lugar à imagem seguinte” (DUBOIS, 2003, p. 34), ou

seja, cada quadro cinematográfico dá lugar a outro, o que torna essa imagem tão modular e voraz.

Em Rennó o movimento é constante e mesmo assim a imagem não dá lugar a outra imagem. A garota que brinca de plantar bananeira assim permanece independente do tempo que passemos diante dela, vê-se o mesmo na imagem do homem que salta, bem como nos demais personagens retratados na série.

Ou seja, a tela não precisa se submeter a um processo de perda de memória. O movimento neste caso não é pautado na subtração de uma imagem antecessora, como ocorre com os quadros fotográficos na película cinematográfica.

Quando relembremos que as imagens trabalhadas por Rennó partem de arquivos esquecidos, o fato delas não submeterem o movimento à uma lógica de “perda de memória da tela”, à “voracidade contínua” do cinema (BARTHES, 2015, p. 52) evidencia o caráter de vividez que a movimenticidade traz à essas imagens. Todo o dinamismo, toda a vivacidade transportada para aquela cena aglutina-se em um movimento, para ser percebido aos poucos, como um brando renascimento dessa imagem ao circuito que a esquecera.

Esta maneira de temporalização faz jus ao sentido poético que essa obra carrega. A apropriação de imagens de arquivos pessoais fadadas ao esquecimento, agora sendo revitalizadas pela artista através da inserção de movimento, caracteriza-se como um projeto de conservação da memória dessas imagens.

Essa conservação ocorre tanto no âmbito temporal, com sua qualidade movimentícia, como no âmbito conceitual, por meio da apropriação e exposição dessas imagens que as trazem de volta ao circuito imagético.

Comparamos a movimenticidade às reticências, por se tratar de um fenômeno que não ocorre como um corte abrupto, um ponto final, pelo contrário, configura-se como um fluxo de trajeto pouco definido.

Também podemos entender que a obra se faz reticências no âmbito conceitual, ao trazer de volta estas imagens para o circuito imagético sem saber ao certo até onde elas podem chegar, uma vez que este se encontra cada vez mais conectado e produtivo.

A tela em *Arvorar* também não se desfaz de sua memória, ao contrário do que foi citado em relação ao cinema, porém, o modo como ela realiza isso se distingue do modo identificado em Rennó. No seu caso, a movimenticidade não se firma como uma constante, pois ela se restringe a interatividade. Vemos a qualidade da movimenticidade, manifestada pela brisa que atravessa a imagem, ocorrer durante o sopro no microfone por parte do espectador, bem como a vemos cessar quando ele deixa de assoprar.

Nessa imagem há a conservação da memória, pois apesar de ser perpassada por um processo de temporalização, após isso, retorna ao seu “estado natural”. Se em Rennó temos uma movimenticidade constante, aqui temos uma movimenticidade como virtualidade, que se encontra inserida na imagem, conservada em um ponto zero, sendo é capaz de surgir a qualquer momento por meio da interatividade.

A possibilidade de temporalização nessa imagem comporta-se de maneira equivalente ao que uma semente é para uma árvore, sua versão virtualizada, uma potencialidade concentrada. Por meio da interatividade o espectador faz com que a semente, o movimento, venha a “arvorar” a imagem, tornar as árvores ali vivas, arrancando-as do congelamento. Após esse sopro de vida, a imagem retorna a sua qualidade estática.

Da mesma forma que os personagens na série de Rennó são atravessados por um fluxo, mas não precisam ceder lugar a uma imagem seguinte, em *Arvorar* a vegetação da floresta atravessada pelo bafejo não é seguida por uma imagem que a subtraia.

Pelo fato do movimento que atravessa o quadro ser muito sutil, a distinção entre esses dois momentos é quase imperceptível, não havendo uma mudança no enquadramento, muito menos um corte para outra imagem, apenas uma vibração nos elementos já presentes.

A movimenticidade de *Arvorar* se apresenta justamente em seres não moventes, e na ausência do gesto por parte do espectador, a imagem volta a sua inércia. Desta forma a memória da tela é conservada e fica à espera do próximo espectador.

Este fato nos leva a pensar a questão da relação entre o gesto e a temporalidade estabelecida nessa obra. Quando tratamos da modernidade vimos que o gesto do fotógrafo era decisivo para a temporalidade da imagem, seja pela hesitação, como trata Entler (2007) ao descrever o gesto de espreita pela captação do “instante decisivo” (BRESSION, 2004, p. 15), seja por outros gestos, como a abertura prolongada do obturador como ocorre nas experiências de longa exposição exemplificadas através de Bragaglia e de Klein.

Podemos considerar que em *Arvorar* o gesto responsável pela temporalidade vem dos espectadores, o que coloca a artista no lugar de uma mediadora entre a imagem e o gesto, cumprindo um papel de programadora.

Em relação aos gestos fotográficos e suas temporalidades, Raymond Bellour nos cita três situações: “Parece que, assim que a fotografia se entrega uma terceira vez à paixão do movimento de forma explícita, com Klein e os fotógrafos que (curiosamente muitos anos depois) hoje em dia se situam mais ou menos naquilo que ele inaugurou, o problema não é mais tanto decompor o movimento, nem compô-lo, mas *impressioná-lo*” (1997, p. 100).

Vemos que o movimento já foi alvo de decomposições, como mostramos nas experiências de Marey e já foi trabalhado por meio de composições, como nas sequências fotográficas de Duane Michals, mas ao chegar em experiências que inserem o movimento no registro fotográfico, como Bragaglia e Klein, Bellour os classifica como “impressionistas”.

Vemos que as imagens movimentícias carregam a questão impressionista por pretenderem inserir uma temporalidade no quadro, mas que a transcende quando nos damos conta que seus traços são anulados através do movimento cinematográfico combinado à imagem.

No caso de *Arvorar* o traço e a consequente anulação pelo deslocamento espacial da figura se dá pelo espectador, deixando-o em um lugar entre o impressionista e o cineasta. Ao retornarmos à metáfora das reticências, entendemos que nesse caso elas são escritas pelos espectadores.

Ao tratarmos do aparelho cinematográfico vemos que este surge como uma continuação da linha genealógica da câmara escura, entre uma virtualidade do programa do aparelho fotográfico²⁸ (FLUSSER, 2018) e “a instância mais evoluída do realismo plástico” (MALRAUX *apud* BAZIN, 1983, p. 122), buscado desde o renascimento e alcançado com seu dispositivo pela distinção da reprodução temporal, o que o levou a se consolidar para além do mero registro fotográfico em movimento, como pensaram muitos críticos na época de sua invenção²⁹.

Essa “instância mais evoluída” é alcançada, como Deleuze (1983, p. 10) nos pontua, com as quatro condições determinantes para o alcance da temporalização e consequentemente, do movimento, por parte do cinema, sendo elas: o instantâneo; a equidistância entre esses instantâneos; a junção desses instantâneos, agora, fotogramas sequenciados em uma película, tornando-se o filme; e um mecanismo que puxe cada um desses fotogramas, como faz o cinematógrafo projetor dos Lumière³⁰.

Sua principal distinção e mais importante fator de consolidação, o movimento, é também o aspecto mais importante para nossa análise das imagens movimentícias, uma vez que

²⁸ “O universo fotográfico, no estágio atual, é a realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos. Outras virtualidades vão se realizar ao acaso, no futuro.” (FLUSSER, 2018, p. 86).

²⁹ “O cinema, como a fotografia, foi a princípio visto como um autômato sem alma própria, e quem se servia dele não podia pretender à expressão pessoal, à arte.” (AUMONT, 2008, p. 83).

³⁰ Os irmãos Auguste e Louis Lumière são atribuídos como os inventores do cinematógrafo, que na época também desempenhava a função de projetor e consiste em uma máquina capaz de acionar um rolo fotográfico que registra vários instantes seguidos encadeados de maneira a gerar a ilusão de movimento.

é a principal característica cinematográfica apropriada por elas, responsável por levá-las a um estado temporal diferenciado.

Por isso nos interessa traçar um paralelo entre a maneira que a temporalidade do movimento é alcançada pelo dispositivo, como citada por Deleuze, e a maneira como é atingida pelas obras estudadas.

Ao tratarmos das experiências cronofotográficas de Marey a denominamos de “pré-cinematográficas” não por acaso, pois ao olharmos para elas com atenção identificamos uma prévia de como o movimento seria alcançado pelo cinematógrafo, visto que elas “atestam essa natureza processual do instante” (FATORELLI, 2013b, p. 166).

A forma como esse movimento se manifesta é através da decomposição em vários instantes sucessivos, o que serve de base para o modo posteriormente consagrado por parte da película cinematográfica, como sintetiza Epstein: “A primeira lei do cinema – sua gramática, álgebra, ordem – é a decomposição de um fato em seus elementos fotogênicos” (1980, p. 280).

Já vimos como o movimento em *Arvorar* e em *Frutos Estranhos* se distingue do movimento cinematográfico e da responsabilidade disso por parte do vídeo. Quando vemos a importância da decomposição da cena para o movimento no cinema, posta como sua “primeira lei” por Epstein, logo notamos onde ocorre essa distinção.

Podemos inferir que o agente responsável pelo movimento do cinema é o fotograma, termo atribuído a cada instantâneo da película. Ele não carrega consigo o movimento, mas ao ser sequenciado, cria uma ilusão de ótica de movimento denominado de efeito *phi*, que se dá da seguinte forma: “[...] se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda” (VERNON *apud* MACHADO, 2008, p. 20).

É crucial pontuarmos esses “pequenos intervalos” da citação acima: tratam-se de pequenos espaços negros entre um fotograma e o seu sucessor. Isto existe para evitar a persistência retiniana que consiste nesse “[...] ‘defeito’ que têm os olhos de reter durante algum tempo a imagem que é neles projetada.” (MACHADO, 2008, p. 19) o que “[...] nada tem a ver com a sintetização do movimento: ele constitui, aliás, um obstáculo à formação das imagens animadas, pois tende a superpô-las na retina, misturando-as entre si” (MACHADO, 2008, p. 20).

Constatamos que o movimento cinematográfico depende tanto da decomposição quanto deste intervalo entre suas partes. Quando as imagens movimetícias são postas ao lado do cinema, percebemos que o movimento proveniente do vídeo e dos *softwares*, por ocorrer

através de uma modulação nas informações da imagem, despojam tanto a decomposição quanto os intervalos.

Em Rennó a decomposição não se faz necessária porque o movimento não se dá mais por instantes seguidos, mas por uma edição responsável por “moldar” os corpos retratados ao transformá-los em conjuntos de informações, as quais podem ser editadas para criar um movimento.

Além da ausência da decomposição, a equidistância entre os fotogramas pontuada por Deleuze também sofre uma destabilização por parte da obra de Rennó. Notamos isto ao nos prolongarmos diante de *Frutos Estranhos*, pois quando observada por mais tempo, percebemos que sua movimenticidade não se manifesta como um “movimento bem coordenado”, como o cinematográfico, no qual o espectador percebe uma trajetória com começo meio e fim.

O que vemos é um movimento flutuante, no qual a garota que brinca de plantar bananeira movimenta suas pernas, mas não sabemos ao certo se elas estão se aproximando ou se distanciando. Da mesma forma, a personagem que mergulha está flutuando, mas não chega a nenhum lugar específico do quadro, apenas flutua em um movimento sem trajetória definida.

Já em *Arvorar* a decomposição é dispensada por conta do seu meio de registro e produção, que ocorre através da câmera digital, aparelho que carrega uma “indiferenciação fenomenológica”, como pontuado por Machado (2008), caracterizando-se pela produção capaz de captar imagens estáticas e em movimento simultaneamente.

Rennó desenvolve um movimento que preferimos chamar de movimenticidade, do qual não ocorre por meio da decomposição e não deixa rastros, distinguindo-se do que ocorre com as fotografias de longa exposição. Não decorre dos pequenos intervalos presentes na película do cinematógrafo, mas pelo fato do “mosaico informativo” moldar um deslocamento das figuras retratadas. Com isso, ela escapa da possibilidade da persistência retiniana tornar a movimenticidade um borrão aos olhos do público.

Esse último ponto é fundamental para entendermos porque classificamos a temporalidade desta obra como um “fluxo contínuo”, como pontuamos mais acima ao citarmos Rouillé. Se não existem intervalos e identificamos uma modulação manifestada nos corpos retratados nessas imagens, que entendíamos presos a um instante congelado, então esse movimento ininterrupto só pode ser entendido como um fluxo.

Assim, vemos que a movimenticidade é um movimento mais livre, quase abstrato, sem a rigidez científica do cinema, que calculou a maneira ideal de representar o nosso tempo psicológico por meio dos seus vinte e quatro quadros por segundo.

Em *Arvorar* esse fluxo também se faz presente, apenas não é contínuo, pois é uma consequência do sopro do espectador. Mas podemos perceber como sua imagem também se faz ausente da decomposição e do intervalo quando notamos o gradativo tremular que surge na vegetação retratada.

Pelo fato do elemento que é atingido pelo fluxo compor todo o quadro e esse fluxo não se manifestar como um desprendimento desse elemento de um ponto do quadro, como ocorre com os personagens em *Rennó*, este se faz muito mais notável, apesar de ser tão sutil quanto o de *Frutos Estranhos*.

Se imaginássemos um movimento em fluxo para o cinematógrafo, ou seja, se fizéssemos o experimento de retirar os espaços negros entre os fotogramas, acabaríamos vendo a projeção de um amontoado de cores e formas sem sentido, pois a persistência da retina aglutinaria as cores e formas de diferentes quadros em um mesmo instante.

Esta não seria uma possibilidade nas imagens movimentícias mesmo se tratando de um fluxo, porque ele ocorre na ordem do microscópico. Ou seja, esse movimento, ou melhor, essa movimenticidade, é tão sutil, que seria incapaz de confundir nossas retinas.

Por isso podemos tratar a movimenticidade dessas obras como uma vibração, um movimento que há no corpo, mas que não tem como principal objetivo deslocá-lo de um ponto a outro do quadro. Este movimento apenas se apresenta, como se ocupasse o centro de equilíbrio daqueles corpos.

Todas as questões relevantes para o movimento no cinema, do instantâneo até a questão da interrupção entre os fotogramas só se concretizam enquanto movimento se houver o aparato técnico que arraste essas imagens em sequência, ou seja, um projetor.

Pelo fato das imagens movimentícias apoiarem-se na mídia do vídeo, dentro do contexto digital, esse aparato não se faz necessário. É interessante pensarmos que no contexto digital esse aparato é substituído pela *timeline*, uma demarcação da passagem do tempo na imagem que existe apenas no plano abstrato, surgindo como uma referência durante a edição das imagens. Apesar disso, esse artifício viabiliza a exibição em *loop*, recurso que consiste em retornar ao ponto inicial dessa *timeline* e consecutivamente ao ponto final de maneira automática para então manter-se em um ciclo.

Ao sabermos que as imagens de *Rennó* são exibidas através da mídia do vídeo é possível inferir que há um tempo de duração limitado e que essas imagens só podem se manter flutuantes por conta da possibilidade do *loop*.

O efeito de repetir o movimento de maneira cíclica chega a ser possível em uma exibição de cinematógrafo, porém inviável, considerando-se a extensão que a película teria para reproduzir isso por horas.

Desta forma, podemos considerar que a *timeline*, ao ocupar a função de “puxar as imagens” equivalente à do projetor cinematográfico, também tem sua contribuição para a movimenticidade na obra de Rennó. Notamos que seu recurso de *loop* mantém a flutuação constante e sem cortes durante as horas em que ocorre a exposição no museu, conservando a temporalidade dessas imagens.

Diante desses paralelos entre o dispositivo do cinema e as nossas obras estudadas vemos que se a fotografia inseriu a problemática do tempo nas imagens, o cinema a complexificou quando reproduziu de maneira natural aos nossos olhos o movimento do mundo real e, progressivamente, as imagens movimentícias alcançam um “movimento-outro”, configurando-se como um passo a diante nessa complexificação.

A complexificação da temporalidade advinda do cinema evidencia-se quando notamos as diferentes formas que esta linguagem dispõe para expressar o tempo. Partindo da sua unidade mínima, o plano, ou seja, o espaço entre dois cortes, podemos pensar três eixos possíveis de temporalização de suas imagens, sendo esses: *entre* os planos, por meio da montagem; *através* do plano, por meio do movimento de câmera e *no* plano, por meio do ritmo.

A temporalização *entre* os planos se dá pelo processo de junção e combinação deles que se denomina montagem. Neste processo percebemos que: “O tempo filmico é diferenciado do tempo real pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celuloide que são unidos pelo diretor” (PUDOVKIN, 1983, p. 69), ou seja, vemos que enquanto a fotografia recorta o tempo, o cinema o embaralha.

Diante disso é evidente como a temporalização presente nas imagens movimentícias é particular, pois não se identifica montagem, não há cortes, até porque não é possível identificar mais de um plano na imagem e mesmo assim ele foge do tempo real, ou seja, daquele tempo que percebemos no cotidiano.

O que podemos encontrar de comum entre a montagem e as imagens movimentícias é o momento em que a temporalidade é trabalhada durante o processo criativo, que ocorre após a captação da imagem, ou seja, durante a pós-produção.

O segundo eixo de temporalização, identificado *no* plano ocorre por meio do movimento de câmera. Neste caso o tempo não se molda pela combinação entre planos, como vimos na montagem.

Através do movimento de câmera, a temporalização transcorre pela relação do aparelho com o espaço, que não “salta” para outro plano, como acontece na montagem. Ocorre que o aparelho limita-se ao espaço presente, porém, percorrendo-o, gerando uma temporalização dentro do plano proveniente de um movimento que parte do aparelho e não necessariamente dos seus assuntos captados.

Vemos que esse eixo também não se identifica nas imagens movimentícias, pois seu caráter fotográfico preserva o conceito de quadro, ou seja, a não variabilidade do plano em relação ao espaço captado. Também identificamos que as imagens movimentícias encontram-se delimitadas em um quadro através de um equivalente à moldura, no caso, representado pelo limite da tela.

Se considerarmos que o movimento de câmera é uma superação da limitação espacial das imagens, antes delimitadas pelas molduras, somado ao fato acima citado de que as imagens movimentícias conservam essa limitação espacial, podemos reforçar a conclusão de que a aproximação delas com o cinema está focada numa questão primordialmente temporal, como veremos a seguir.

O terceiro eixo em questão é mais central para nossa compreensão das imagens movimentícias é o que Andrei Tarkovski denominou “ritmo”. Fazendo um paralelo com o pensamento de Deleuze, podemos entender o ritmo como aquilo que diferencia temporalmente a imagem-tempo da imagem fotográfica. Nas palavras de Tarkovski: “O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma” (1998, p. 134).

Vemos que o ritmo é o tempo *no* plano de fato, independentemente dos movimentos presentes, sejam estes identificados entre os planos, através do movimento de câmera, ou mesmo nos objetos e personagens filmados, pois: “Nenhum objeto ‘morto’ – uma mesa, uma cadeira ou um copo – enquadrado separadamente de todo o resto pode ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo” (TARKOVSKI, 1998, p. 78).

Notamos que enquanto a montagem é entendida como a representação indireta do tempo, posto que molda uma temporalidade através de diversos artifícios, enquanto o ritmo pode ser compreendido como a representação direta e intrínseca do tempo, dispensando a necessidade de artifícios para atribuir temporalidade ao que é captado pois “[...] o ritmo do fluir ali está, dentro do quadro, como força única organizadora...” (TARKOVSKY, 1998, p. 135).

Deleuze atribui à montagem o processo de manipulação temporal crucial ao cinema: “[...] é a própria montagem que constitui o todo e nos dá assim a imagem *do* tempo. Ela é,

portanto, o ato principal do cinema” (2005, p. 48), enquanto Tarkovski atribui ao ritmo esse caráter crucial: “O ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar” (1998, p. 141). Apesar de suas divergências em relação ao eixo principal do cinema, ambos os pensadores ainda convergem no fato de que o tempo, seja indiretamente representado, seja diretamente representado, trata-se da matéria-prima da linguagem em questão.

Ao explanarmos esses três eixos percebemos que as imagens movimentadas alcançam a temporalização através do cinema especificamente por meio do eixo do ritmo, dentro dos termos de Tarkovski, pois elas nos surpreendem pela ambiguidade entre o estático e o movimento que surge estritamente nos assuntos retratados, sem necessitar de cortes ou deslocamentos no ponto de vista da captação.

Ao tratar de filmes de vanguarda que trabalham imagens encadeadas de maneira reversa, Epstein cita “[...] o cinema descreve com precisa clareza um mundo que vai do fim ao começo, um antiuniverso [...] Folhas mortas voam do solo para ir ao encontro dos ramos das árvores; gotas de chuva jorram da terra em direção às nuvens...” (1980, p. 286), com isso vemos a potência de outros tempos e outros universos atribuídos à montagem.

Essa atribuição não costuma ocorrer no mesmo grau para o ritmo, pois dele esperam-se os movimentos comuns do cotidiano, o retrato da realidade em movimento. Considerando isto juntamente à pontuação de que as imagens movimentadas trabalham a criação de outras temporalidades por meio do ritmo, destacamos sua inventividade e sua qualidade surpreendente.

É compreensível que a manipulação temporal não seja tão atribuída ao ritmo, pois ao se limitar ao que ocorre no quadro, as possibilidades são realmente menores. Na montagem é possível combinar diferentes instantes, projetar em diferentes velocidades, etc.

Por esse motivo entendemos o ritmo como a representação direta do tempo. Ele configura-se tempo mesmo quando o objeto retratado não está em movimento. Diante disso, torna-se nítido que o ritmo se trata do modo de temporalização presente tanto em Rennó quanto em Maciel.

A mata atravessada pela brisa na instalação de Maciel não passa por nenhum corte, não sofre nenhum “salto espaço-temporal”, como em uma transição de plano ou de cena em um filme. Como já vimos, a diferença entre o estático e movimento é fluida de maneira que o espectador não perceba a virada entre esses dois momentos, mesmo estando diante da imagem e sendo o impulsionador desta diferença.

A cena também não apresenta um movimento de câmera, conservando seu enquadramento independentemente da movimenticidade tornando-se um quadro vivo, mas não um quadro em deslocamento.

Os personagens retratados na série de Rennó, como vimos, foram registrados em fotografia analógica, o que descarta a possibilidade de algum corte ou montagem cinematográfica na movimenticidade manifestada.

Pelo mesmo motivo, a questão do movimento de câmera também é descartado. Com isso vemos que a movimenticidade trata-se de um fenômeno específico do interior do quadro.

As imagens de Rennó estão presas ao quadro onde se encontram, pois surgiram como fotografias analógicas, imagens de natureza unitária, na qual a fotografia se constitui como uma informação e não um conjunto de informações, como ocorre no digital.

Portanto, só nos resta compreender a movimenticidade a partir da ideia de ritmo. É por isso que quando tratamos da movimenticidade em nossas artistas abordadas, destacamos que essa característica se manifesta através dos elementos retratados em quadro, na mata, ou nos personagens em cena, pois o ritmo é aquilo está no “interior do quadro”, como diz Tarkovsky.

Por estar no interior do quadro, o ritmo é a forma mais primordial do cinema alcançar o tempo. Como vimos, ele o alcança por meio da sequência de imagens projetadas em um rolo. Não é por acaso que a ideia de sequenciar imagens de instantes sucessivos se fazia presente nas experiências pré-cinematográficas, como vimos no primeiro capítulo, já configurando uma virtualidade do movimento alcançado pelo cinematógrafo.

Por isso, quando tratamos da hibridização nas imagens movimentícias, entendemos esse fenômeno como um encontro muito específico, pois ele se choca com a qualidade mais consagrada do cinema, trabalhada da maneira mais primordial possível.

Tentamos retratar essa sutileza com o gráfico que desenvolvemos em referência ao gráfico das esferas de Arlindo Machado no subcapítulo referente ao projeto contemporâneo. Nesse, cada linguagem é representada como uma esfera, no qual as esferas que representam a fotografia e o cinema se chocam, mas não se tocam de maneira total ou parcial, pois esse contato se limita a um ponto muito específico, o ritmo.

Quando introduzimos a questão do aparelho cinematográfico destacamos que na época do seu surgimento uma série de críticos atribuiu sua futura produção a um mero “registro fotográfico em movimento”, pois de fato foi isso que os primeiros filmes fizeram.

Ao lembramos dos primeiros filmes produzidos, como os dos irmãos Lumière, identificamos cenas que fazem jus ao errôneo presságio dos críticos; a chegada de um trem na

estação, a saída dos trabalhadores na porta da fábrica e demais registros em movimentos de cenas casuais.

Podemos considerar que nesse estágio o cinema se concentrava na questão do ritmo, porém, posteriormente, surgem as experiências com trucagens de George Méliès, os cineastas soviéticos com a defesa da montagem como criadora de sentidos e outras experiências que levam o tempo a ser trabalhado por outros meios que contrariam as previsões dos críticos.

Por serem imagens que trabalham o movimento somente por meio do ritmo, é possível traçarmos paralelos entre esse “primeiro cinema” e as nossas obras estudadas. Vemos que essa equiparação coloca essas obras dentro da tendência contemporânea de desconstrução das linguagens que consiste em retomar questões trabalhadas nas expressões artísticas anteriormente às suas consolidações pela modernidade.

Como vimos, a modernidade consolida o cinema por meio da “forma cinema” (PARENTE, 2015, p. 36), como consequência disso, identifica-se a consolidação de um certo ideal no que se refere ao cinema pelo senso comum, que “[...] se baseia em um espetáculo que vemos em uma sala escura e silenciosa, na qual é projetado um filme, em geral narrativo, que dura em torno de uma hora e meia” (PARENTE, 2015, p. 36).

Vemos que sua “forma cinema” consolida, entre outras coisas, a ideia de que o cinema deve ser responsável por apresentar uma narrativa, como em um romance literário clássico, com tramas encarregadas de gerar conflitos e nos fazer acompanhar suas resoluções com começo, meio e fim para nos transmitir uma ideia.

Notamos que ao trabalhar o cinema através do ritmo, as obras subtraem uma possível “narratividade” identificada no cinema hegemônico, que consiste na necessidade de usar o movimento para contar uma história, transmitir uma ideia.

Essa narrativa rarefeita já era possível de ser identificada nos filmes de Lumière, afinal, o que há na cena de um trem chegando na estação, senão apenas o seu movimento e o dos passageiros? Não identificamos uma intenção de construir uma narração, com conflitos e embates a fim de transmitir ideias, trata-se de colocar a câmera em uma postura observacional em relação ao mundo. O que ocorre nas imagens movimentícias é que essa ausência de narrativa não é tratada com a mesma ingenuidade com que fora tratada no primeiro cinema.

Quando os irmãos Lumière registram a chegada do trem, fazem jus aos críticos que reduziram o cinema ao registro em movimento. Isso conduz o cinema à postura que fora atribuída à fotografia anteriormente ao ideal de instantâneo, retornando ao “testemunho direto da realidade” (FABRIS, 2004, p. 62), porém, acrescido de movimento.

Entretanto, a redução do caráter narrativo nas obras estudadas se distingue desse exemplo pois quando Maciel programa uma brisa que atravessa a mata com o nosso sopro, ou quando Rennó gera “micromovimentos” nos corpos dos retratados, identifica-se a utilização do movimento a favor do sensível, daquilo capaz de nos gerar afetos, mudanças de estado. Também temos que considerar que essa postura de sensibilização, de geração de afetos, não se faz consequência apenas do distanciamento de uma narrativa, mas também da qualidade rarefeita presente no movimento trabalhado nessas obras. No caso dos irmãos Luimère, o movimento apenas busca simular nosso tempo psicológico.

O que a crítica contemporânea aos irmãos Lumière não foi capaz de compreender é que “O movimento dentro do quadro era a magia original do *médium*” (BRAKHAGE, 1980, p. 349) e por esse mesmo viés seguem as imagens movimentícias.

No caso das imagens movimentícias o movimento existe para si mesmo, não está como peça de uma engrenagem de um sistema maior que pretende gerar uma narrativa. Diante disso chegamos à crítica que Tarkovsky tece sobre o cinema que pauta a manipulação do tempo por meio da montagem:

O ‘cinema de montagem’ propõe ao público enigmas e quebra-cabeças, obriga-o a decifrar símbolos, diverte-se com alegorias, recorrendo o tempo todo à sua experiência intelectual. Cada um desses enigmas, porém, tem sua solução exata, palavra por palavra. Assim, creio que Eisenstein impede que as sensações do público sejam influenciadas por suas próprias reações àquilo que vê (TARKOVSKY, 1998, p. 140).

Vemos que a montagem trabalha o tempo através de combinações que solicitam o intelecto do espectador para responder questões previamente decifradas, das quais a montagem age como uma camuflagem dessas respostas.

Considerando que o ritmo não carrega um intuito de camuflagem, pelo contrário, nele as ações filmadas ganham destaque em relação a possíveis subentendimentos, percebemos como ele adequa-se ao que é pretendido nas obras estudadas. Quando o ritmo é trabalhado da maneira em que se apresenta nelas, sobressaltam as questões do sensível e do afeto, reforçando o entendimento já posto desse movimento presente nestas obras como “mais livre, quase abstrato”, exposto no começo deste capítulo.

Percebemos que a movimenticidade não busca ser entendida ou gerar sentidos, mas ser sentida. Enquanto a montagem trata o movimento como prosa, as imagens movimentícias tratam o movimento como poesia.

Vemos que esse tratamento ao movimento enquanto poesia é próprio do ritmo trabalhado nas obras pesquisadas, pois quando atentamos para o ritmo trabalhado no primeiro cinema, notamos que o este é manifestado como uma “imagem direta do tempo, o tempo crônico” (FATORELLI, 2013, p. 97). Este fato é o que distingue as imagens movimentícias das experiências do primeiro cinema, ao mesmo tempo em que a desprende de um simples registro.

Anteriormente tratamos do plano como a unidade mínima do tempo cinematográfico, o que podemos constatar quando pensamos as unidades que compõem um filme dentro de uma lógica estrutural. Um filme se organiza em atos, que se dividem em cenas, que são formadas por planos. Sendo o plano o espaço entre dois cortes, este se configura como a menor dessas unidades.

Quando consideramos que “o *ritmo* [...] expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma.” (TARKOVSKY, 1998, p. 134) vemos que esse fluxo de tempo é modulado no plano pelos elementos presentes. Somente essas modulações não compõem uma unidade, já que não são divisíveis em termos cinematográficos, sendo passíveis de redução apenas em termos fotográficos, quando isoladas como um instantâneo.

Ao atentarmos para as obras estudadas podemos considerar que o movimento nessas imagens não se dá em um plano, pois estão em *loop*, no caso de Rennó, ou a espera de um comando para se modular, no caso de Maciel, fatores que as isentam do corte.

Esse fato leva a temporalidade presente a ser entendida aquém de uma unidade de tempo cinematográfica. Isto reforça a compreensão já posta da movimenticidade como um “fluxo contínuo”, um movimento livre, pois este não se encontra delimitado, é apenas manifestação de movimento de maneira sutil, ou seja: movimenticidade.

Ao lembrarmos as condições pontuadas por Deleuze (1983, p. 10) para que o cinema alcance sua temporalidade, notamos que uma delas, o mecanismo responsável por arrastar os fotogramas, está diretamente ligado à ideia de fluxo.

Certamente outras condições também são importantes para a manifestação do fluxo, por exemplo, o instantâneo torna cada imagem nítida, evitando borrões ou similares. A equidistância entre esses instantâneos, agora chamados de fotogramas, evita “saltos” ou cortes inverossímeis.

Mas podemos perceber que o equipamento que arrasta esses fotogramas, o projetor, está ainda mais intrincado à questão do fluxo pois esta só é finalmente alcançada com o movimento proveniente desse mecanismo. Sem ele teríamos apenas metros de película sem vida, apenas uma sequência fotográfica em formato vertical.

Por isso vemos que o fluxo manifestado na imagem do cinema chega aos olhos do público por meio do fluxo mecânico das engrenagens. Temos assim um processo de transferência de fluxo, do mecânico ao imagético.

Quando pensamos no agente produtor do fluxo nas imagens movimentadas lembramos da *timeline*, figura que pontuamos anteriormente como responsável por “puxar as imagens” nas obras de Rennó e Maciel.

Como o projetor de cinema precisa de uma mídia material passando entre suas engrenagens para gerar o fluxo, essa mídia deve limitar-se fisicamente para caber em seu dispositivo, o que impediria um fluxo de ser projetado por horas ininterruptas.

Já a *timeline* pode se utilizar de uma programação de *software* para ser reiniciada constantemente, como no caso de Rennó, comportamento denominado de *loop*. Esse recurso consiste em um fluxo que se repete constantemente, especificamente nesse caso, em um movimento que segue até um ponto e retorna de maneira invertida, culminando na anulação do “início” e do “fim” da movimentação aos nossos olhos, o que coloca essas imagens em um movimento flutuante ao nosso olhar.

No caso de Maciel não há *loop*, pois a movimentação é momentânea, mas o fato da *timeline* ocupar a responsabilidade de “arrastar a imagem” também carrega seu diferencial. O que a distingue é a fluidez dessa transição entre o estático e o móvel, se pensarmos que para perpassar esses dois campos a imagem não precisa mais ser disparada em um pesado mecanismo com várias engrenagens, entendemos porque essa transição ocorre de maneira tão tênue não só no quadro, como também na percepção do espectador.

Enquanto que o aparelho de projeção cinematográfica limita o fluxo das imagens a um deslizamento, a um encadeamento dos fotogramas da película, a *timeline* expande as possibilidades de como lidar com o movimento, podendo torná-lo cíclico, repetitivo ou uma mera vibração. O movimento livra-se do ruidoso disparo do projetor cinematográfico e aproveita-se da silenciosa modulação digital para fazê-lo movimentado.

Se pensarmos que a modulação da mata retratada é equivalente ao fôlego do espectador, ou seja, o *software* atinge a imagem com movimentação ao mesmo tempo em que o microfone está sendo assoprado, então é possível concluir que o corpo do espectador age como o próprio mecanismo de deslizamentos da imagem.

Vimos que o ritmo é a forma de temporalização mais intrínseca do cinema, já que depende somente do que o aparelho cinematográfico traz de exclusivo para si, o filme arrastado, tanto na gravação quanto na projeção. Ao mesmo tempo, consideramos o processo tanto de movimento de câmera quanto de montagem, como posteriores no processo de temporalização,

pois advêm de avanços sobre o aparelho cinematográfico. Dessa forma, podemos considerar que dentre os três eixos da característica mais particular ao cinema, as imagens movimentícias encontram-se com o mais primordial dentre eles, o que nos permite perceber a assertividade da hibridização temporal por parte delas em direção ao cinema.

Por conta dessa característica de representação direta do tempo, Tarkovski fala em “esculpir o tempo” (1998, p. 72) como a atividade principal do diretor. Neste ponto podemos perceber a aproximação com a questão temporal nas imagens movimentícias já que por diversos pontos estamos demonstrando como as imagens movimentícias buscam uma temporalidade outra, divergente tanto do estático fotográfico quanto do movimento cinematográfico, o que nos faz entendê-las como esculturas do tempo que não se restringem ao meio cinematográfico, mas que partem do fotográfico em direção a ele por meio de outras mídias.

Ao discorrermos sobre os aparelhos das duas principais linguagens trabalhadas em nossos objetos de estudo, vemos como as imagens resultantes carregam características de ambos, ao mesmo tempo em que percebemos que essas características são intermediadas através de recursos do vídeo, desta forma, é válido lembrarmos o papel desse “aparelho-mídia” dentro deste processo.

Antes tratamos dos aparelhos produtores de imagens técnicas enquanto “máquinas semióticas” (MACHADO, 2007, p. 10), citando-os como um aparato, que quando mediado por um operador, é capaz de produzir uma imagem que apresente alguma das temporalidades previamente estabelecidas por este aparelho.

Agora vemos nas obras um comportamento de “rede semiótica”, que consiste em chegar a uma imagem híbrida, sem uma rígida delimitação temporal, através da combinação entre diferentes processos e máquinas, ou utilizando máquinas que já combinam esses processos.

Por exemplo, em *Frutos Estranhos* as imagens apropriadas, inicialmente analógicas, passam por um processo de digitalização, o que as combina ao computador e posteriormente a um *software* para gerar os micromovimentos nos personagens retratados em telas de vídeo das quais são expostas no espaço do museu da mesma maneira como costuma-se expor fotografias presas ao papel e à moldura.

Já em *Arvorar*, o mesmo dispositivo é encarregado pela captação de ambas as temporalidades identificadas no quadro, pois no contexto digital a aproximação entre cinema e fotografia não se restringe a ocorrer somente a partir do dispositivo reproduzidor. Nesse momento da produção imagética, boa parte dos dispositivos produtores já podem produzir imagens com

distintas temporalidades, trazendo a qualidade híbrida desde o momento de captação, o que pode ser percebido através dos variados termos que surgem para se referirem a estes aparelhos.

Fala-se em “*still vídeo*” (MACHADO, 2005, p. 310), “*still vídeo recording*” ou “*eletronic still photography*” (VICENTE, 2005, p. 322), para as câmeras eletrônicas que produzem ambas as imagens. Mas para alcançar o caráter interativo da imagem, responsável por sua natureza movimentícia, a artista utiliza *softwares* não só para a edição da imagem, mas para a própria instalação dela, presentes e acionados pelos espectadores quando exposta. Percebemos que a influência dos *softwares* não se restringe à retoques nas imagens, sendo parte integrante da obra, identificáveis até nos dispositivos de exibição.

Buscamos compreender como essas imagens agem no âmbito afetivo por meio da ideia de “leitura”, ou seja, por meio da elucidação de como ocorre sua percepção por parte dos seus espectadores, além de buscar compreender a maneira como elas mudam a forma de interpretar uma fotografia ou um filme.

Tarkovsky pontua: “Quando os críticos e eruditos estudam o tempo da forma como este se manifesta na literatura, na música, ou na pintura, mencionam os *métodos* de registrá-lo” (1998, p. 65). Não nos interessa limitar a compreensão dessas imagens através dos seus modos de produção, por isso, também buscamos compreender a maneira como elas atingem questões do sensível.

Vimos que a modernidade, com seus aparelhos por ela elencados, consolidaram uma determinada maneira de apresentar as imagens, conseqüentemente, isso gera um engessamento do olhar do público em relação a essas imagens, já que elas costumam apresentar-se seguindo alguns padrões.

Proveniente desse engessamento do olhar, entre outros fatores, podemos considerar o que Berger (1990, p. 13) estabeleceu como as “premissas” que o público carrega antes de defrontar-se com as imagens em geral. Entre elas, a que destacamos como substancialmente alterada pelas imagens movimentícias é a “verdade”.

Ao longo desta pesquisa, vimos esta premissa ser questionada pelas obras estudadas através do aspecto temporal ao causar variações neste aspecto, levando o espectador a desacreditar da temporalidade atribuída inicialmente à imagem. Quando se trata do aspecto temporal da fotografia, a maior premissa que o público carrega é que encontra-se diante de uma imagem ausente de fluxo, congelada, fato contrariado pelas imagens movimentícias.

Vimos como a instantaneidade é uma característica já trabalhada anteriormente à fotografia e como foi por ela buscada e consolidada através de conceitos como o de “instante

decisivo”. Da mesma maneira que se espera uma fotografia exposta em papel e moldura, se espera uma fotografia sem movimentos.

Ressaltamos que essa “ausência de movimentos” refere-se ao caráter movente da imagem, sua capacidade de carregar deslocamentos e não somente de representá-los, como ocorre com as experiências de longa exposição que representam o movimento através do traço. Essas fotografias com traços do movimento já foram aqui assimiladas enquanto ausentes de modulação.

Ao fazer os corpos da série *Frutos Estranhos* flutuarem dentro do quadro, Rennó desestabiliza essa “verdade do congelamento” que foi atribuída à fotografia. Neste caso, a subversão ao congelamento ocorre de modo tão tênue que não se faz imediatamente percebida e quando isto ocorre, o espectador duvida de seu próprio olhar.

A concepção da fotografia enquanto congelamento é tão arraigada que no primeiro momento de percepção a movimenticidade confunde-se com uma mera impressão. O público, duvidando da sua percepção, atribui a movimenticidade a uma intuição, um devaneio, fato que o convida a manter-se diante da imagem.

Podemos entender que a posição mantida pelo público antes de perceber a movimenticidade é de uma “atenção involuntária” (MUNSTERBERG, 1980, p. 28), com um olhar voltado para a imagem, mas sem se ater a alguma característica específica, sem encarar essa imagem como enigmática, o que vai de encontro ao que Flusser destaca sobre a relação de grande parte do público com a fotografia: “[...] são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas.” (2018, p. 21).

Mas a partir do momento em que a movimenticidade é notada, essa relação torna-se de uma “atenção voluntária” (MUNSTERBERG, 1980, p. 28), dentro dessa relação estamos: “Cientes de antemão do objetivo que queremos atingir, subordinamos tudo o que encontramos à sua energia seletiva. Nesta busca, só aceitamos o que vem de fora na medida em que contribui para nos dar o que estamos procurando” (MUNSTERBERG, 1980, p. 28).

O elemento buscado é a movimenticidade, pois em um primeiro momento não entendemos como ela se manifesta, se alcançará uma velocidade dos moldes cinematográficos, se é constante ou momentânea, se ocorre apenas em uma parte do quadro ou nele por inteiro, etc.

Já o fator externo à imagem, “que vem de fora”, nas palavras de Munsterberg, pode ser considerado o som. Junto às imagens da série há fones de ouvidos com banda sonora que ambientam a imagem com sons do mar para a imagem do personagem que mergulha, sons de

pássaros e do vento no retrato da garota que brinca de plantar bananeira em uma área descampada.

O som encaminha o espectador ao encontro da movimenticidade por dois motivos, o primeiro é o fato de indicar que aquela fotografia está apresentada em alguma mídia passível de temporalização, uma vez que carrega a banda sonora.

O segundo motivo é a imersão que o som traz para as imagens, ao utilizar os fones de ouvido o espectador isola-se de ruídos externos, projetando com mais ênfase seu olhar à imagem. Por isso, alguns espectadores que não aderem aos fones de ouvidos podem não entrar em contato com a movimenticidade.

Ao decorrer da atenção voluntária o espectador busca entender de que forma o cinema tangencia aquela imagem, para onde leva aquele movimento, sua posição diante da imagem adentra um processo de: “interrogar a própria existência do olhar, mais precisamente a ideia que se faz do ato de ver, frequentemente concebido como uma evidência ou certeza” (DUBOIS; BENTES, 2003, p. 4).

Mas ele não encontra uma resposta clara, pois torna-se flutuante, como a imagem. Absorto nesse limbo entre o estático e movimento, prolonga-se diante da imagem, da mesma forma que seus afetos, descobre que o tempo passa de outra maneira.

Percebemos que a verdade não trata-se de uma premissa restrita às imagens, pois também compõe o próprio olhar, entendido como uma habilidade inabalável. Da mesma forma que não se espera ter dificuldade em compreender a temporalidade de uma imagem, o público também não costuma considerar a possibilidade de falha do seu olhar. Diante disso, constatamos que a movimenticidade rompe simultaneamente com duas verdades pré-estabelecidas, a suposta verdade da imagem, ao carregar uma temporalidade não atribuída à fotografia e a suposta verdade do olhar, ao fazer o público duvidar do que é percebido preliminarmente.

Na instalação de Kátia Maciel a subversão ao congelamento ocorre a partir da interação, dessa forma, é mais facilmente percebida pelo público, mas isso não significa que seja menos inesperado, pois o público está desavisado da decorrência da interação.

Pelo fato da movimenticidade se manifestar somente quando o microfone é assoprado, a diferença entre o primeiro momento, de atenção involuntária, para o segundo momento, de atenção voluntária, é demasiadamente reduzida.

Ocorre que a imagem manifesta a movimenticidade de maneira tão pontual quanto volta ao seu estado anterior. Nesse caso ela não gera um efeito de absorção do sujeito à tela. Se em Rennó a movimenticidade é responsável por envolver o sujeito, em Maciel ela o atravessa.

Ao atravessar a mata, a movimenticidade também atravessa o espectador. Como diz Parente, temos “um frêmito de quase alucinação” (2015, p. 148), valendo destacarmos essa medida de “frêmito”, pois percebemos como esse fluxo apresenta-se como um lampejo, como um breve instante de distinção.

Por isso percebemos que a ambiguidade temporal das obras exige do espectador um “trabalho interno de assimilação, tão incerto e imprevisível quanto as imagens com que se defronta”, essa assimilação demanda uma “disposição física e psíquica” (FATORELLI, 2012, p. 47).

Vemos que cada uma das obras, ao seu modo, parte da movimenticidade para gerar um afeto de ambiguidade, de confusão, mas não se configura como uma confusão incômoda, pelo contrário, faz-se uma confusão acolhedora, que instiga o olhar a perpetuar-se diante da imagem.

Notamos que: “Ao aproximar e tornar reversíveis elementos aparentemente excludentes – a imagem fixa e a imagem em movimento [...] Esse procedimento de aproximação de entidades supostamente excludentes tem o efeito (de natureza estética) de expandir as margens de apreensão do observador e de favorecer a manifestação de uma experiência original” (FATORELLI, 2013, p. 90).

Quando traçamos distinções entre a questão do ritmo e a questão da montagem, vimos como esta primeira trabalha a temporalidade solicitando o intelecto do espectador, enquanto que o ritmo, trabalhado nas imagens movimentícias, solicita questões do sensível.

Dessa forma, ressaltamos que essa disposição não se trata de um “esforço”, de uma atividade onerosa ao espectador, que tem que se “desgastar” física ou psiquicamente. O trabalho de assimilação das imagens movimentícias não requer uma atenção no sentido de uma “rigoriedade intelectual”, o que se identifica é a necessidade de abertura para a imagem, de uma “disponibilidade fenomenológica” capaz de levá-lo ao âmbito poético dessas imagens.

Essa “incerteza do visível” (DUBOIS; BENTES, 2003, p. 6), encontra-se nas imagens movimentícias por meio de uma temporalidade que se “desrepresenta” (BELLOUR, 1997, p. 224). Essa propriedade faz jus ao seu meio de produção contemporâneo, no qual vimos que a produção imagética está mais suscetível a edições.

Quando se vislumbra a possibilidade de modificar a natureza de uma fotografia, muitos pensam em alterá-la espacialmente, retirando, inserindo ou alterando elementos no quadro, fazendo-a desrepresentar o que foi registrado.

No caso das artistas pesquisadas o que se modifica é a temporalidade dentro de quadro, dessa maneira, não se trata de uma desrepresentação do assunto fotografado, mas de

uma desrepresentação do próprio modo operacional fotográfico. A questão da incerteza do visível perpassa a questão da representação ao atingir o próprio entendimento sobre fotografia.

Devemos considerar que a distinção das imagens movimentícias não expandem apenas o entendimento relativo à fotografia, pois vemos que a maneira como o tempo é trabalhado nelas também distancia-se da forma como esse elemento costuma ser trabalhado na produção cinematográfica em geral.

Já pontuamos como a movimenticidade está ligada à ideia de “ritmo” e de “fluxo” nos termos de Tarkovsky. Porém, quando essa característica é posta em comparação à temporalidade identificada na produção cinematográfica, mesmo considerando a que trabalha uma temporalidade mais rarefeita, que dá ênfase às “situações óticas” e privilegia a contemplação, vemos que elas não se equiparam temporalmente, pois a movimenticidade permanece aquém do cinema.

Para entendermos isso, basta imaginarmos como o fluxo presente na produção de Maciel e Rennó causaria incompreensão se projetado durante um filme. O que percebemos é que a maneira de “esculpir o tempo” (TARKOVSKY, 1998, p. 72) rarefeito no cinema coloca a manutenção da percepção nítida do fluxo como limite à lentidão apresentada na tela. De fato, por mais sutil que seja a cena, o fluxo deve-se fazer visível, diferentemente das imagens movimentícias, que por partirem do *status* fotográfico, não evidenciam essa qualidade inicialmente.

Percebemos que enquanto esse cinema temporalmente rarefeito nos leva da voracidade da modulação ao transe da contemplação, as imagens movimentícias nos levam do transe da contemplação ao devaneio proveniente de um fluxo percebido entre a “imobilidade móvel” e a “mobilidade imóvel” (DUBOIS, 2012, p. 26).

Levando em consideração que “perceber não é um ato instantâneo” (SANTAELLA, 2008, p. 85), essa temporalidade que demora a ser compreendida desenvolve sua potência no exato instante quando se manifesta o descompasso entre a premissa de lidar com uma imagem estática e a sua percepção.

Nos termos da semiótica, Santaella pontua três níveis de apreensão da fotografia:

Há pelo menos três níveis de apreensão de uma foto. Antes de tudo, uma foto, qualquer foto, produz em nós algum tipo de sentimento, às vezes imperceptível, às vezes muito intenso. Entretanto, não obstante a importância dos sentimentos, eles correspondem apenas ao primeiro nível de apreensão de uma foto. Em um segundo nível, vemos uma foto, isto é, identificamos seu motivo, aquilo que está nela fotografado. Quando essa identificação não é imediata, buscamos pistas e brincamos com adivinhações e acertos sobre o local e a situação que ali aparecem. Mas é apenas no terceiro nível de

apreensão que surge a diferença entre ver fotos e ler fotos (SANTAELLA, 2012, p. 79).

Ao tratarmos das imagens movimentícias percebemos que dentro desse primeiro nível o “sentimento imperceptível” é a própria movimenticidade, seja a vibração dos corpos em Rennó ou a brisa da mata em Maciel. Nesse nível o caráter movimentício ainda é uma impressão, uma intuição.

Dentro do segundo nível de percepção ocorre dessa intuição tornar-se concreta, tomamos consciência de que aquela fotografia não se restringe à imobilidade. Ainda em estado de contrariedade, buscamos nos certificar do que vemos. Essa conduta é demonstrada em *Frutos Estranhos* por meio da atitude do espectador de demorar diante da imagem, já em *Arvorar*, esse sentimento é identificável por meio da repetição, quando o espectador assopra o microfone novamente para confirmar o que ocorre.

Já no terceiro nível de apreensão transpomos a assimilação da movimenticidade e adentramos nas atribuições de sentidos para esta qualidade. É possível relacionarmos essa qualidade em Rennó com o ideal de revitalização das imagens, antes esquecidas e agora vivas, tanto no âmbito conceitual quanto temporal. Na obra de Maciel é possível entendermos como a movimenticidade gera efeitos hápticos, uma vez que a imagem é exposta de maneira a ambientar o espectador naquela cena.

Em relação a maneira como as imagens são ambientadas, podemos pontuar alguns aspectos que moldam a percepção da temporalidade vista dentro do quadro. O primeiro ponto para ressaltarmos é a notável diferença entre as maneiras que *Frutos Estranhos* e *Arvorar* são expostas.

O modo de exposição de *Frutos Estranhos* é muito semelhante ao de uma fotografia em papel e moldura, sendo a tela do monitor um dos responsáveis por essa aproximação. Soma-se a isso o espaço do “cubo branco” (JESUS, 2014, p. 176), isto é, o espaço expositivo das paredes de museu, onde ficam suspensas as imagens.

Dessa maneira o espectador tem a possibilidade de ir e voltar às imagens, circulá-las, oscilando entre “[...] a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada” (FATORELLI, 2012, p. 50).

Vemos que o trabalho de Rosângela Rennó, ao ser exposto semelhantemente ao modo tradicional da fotografia, abre possibilidade para que sua leitura ocorra como na maneira descrita acima. Principalmente por se tratar de uma série, o público acaba vagueando não só o olhar, mas também o corpo, o que pode refletir na percepção da temporalidade, pois para além da percepção da movimenticidade dada a partir da postura imersiva na imagem, esta também

pode ocorrer quando o espectador retorna à uma das imagens da série e nota que houve uma transformação nas figuras retratadas.

Quando citamos o “vaguear” do olhar, referimo-nos ao que Flusser trata como “*scanning*” (2018, p. 15), isto é, a possibilidade que a fotografia tem de permitir o movimento do olhar entre seus elementos retratados visto que estes encontram-se presos ao tempo e à geometricidade do quadro, o que acarreta a relação entre eles e a criação de significações diversas.

Esse processo desenrola-se dentro de um intervalo de tempo chamado de “eterno retorno” (FLUSSER, 2018, p. 16). É justamente esse tempo que Barthes exclama não existir no cinema, queixando-se da sua “voracidade contínua” (2015, p. 52) da qual impede uma “pensatividade” para com a imagem projetada.

É por conta dessa voracidade que podemos inferir que o cinema necessita de uma forma arquitetônica distinta, que insira seus espectadores o suficiente na imagem para que a acompanhem. Quando essas condições trabalham harmonicamente identifica-se uma “situação-cinema” (MAUERHOFER, 1980, p. 376).

Algumas dessas características são apropriadas por Maciel para expor sua obra, destacamos a questão da sala escura, a projeção em grande dimensão e o “isolamento” desse ambiente. Com o isolamento livra-se de ruídos externos, dessa forma o corpo está concentrado na imagem. Com a escuridão, os olhos percebem apenas a projeção. Já a grande dimensão da imagem perpassa a noção da imagem enquanto retrato de um espaço, expandindo-se à uma dimensão de ambientação.

Dentro dessa situação cinema, em um primeiro momento, o espectador isolado e no escuro, é acometido pela sensação do tédio, “Tal sensação caracteriza-se pela falta de ‘algo acontecendo’ e denota simplesmente o vazio da pessoa entediada.” (MAUERHOFER, 1980, p. 376). Nesse contexto “[...] ocorre em primeiro lugar uma alteração na sensação de tempo, no sentido de um retardamento do curso normal dos acontecimentos: a impressão subjetiva é de que o tempo passa mais lentamente...” (MAUERHOFER, 1980, p. 376).

Percebemos como essa ambientação que muda a percepção do tempo é importante para que a movimenticidade torne-se afeto ao espectador. Com sua percepção do tempo externo rarefeita ele está mais sintonizado com a temporalidade que surgirá na tela e irá equiparar inconscientemente a imagem ao ambiente em que se encontra.

A questão da tela em grandes dimensões no escuro faz com que esta seja o único ponto buscado pelo olhar, tornando a fotografia uma “arte ciclópica” (DUBOIS, 2014, p. 135), assim como o cinema. Durante uma exibição cinematográfica, essa concentração na imagem

gera um estado de “submotricidade” e “sobrepercepção”, (METZ *apud* DUBOIS, 2014, p. 154). Devemos considerar que a submotricidade é fruto de uma “anulação” do corpo ao colocá-lo em repouso na poltrona da sala de cinema, o que não ocorre em *Arvorar*.

Porém, ao fazer o corpo do espectador pausar de frente ao microfone, há uma certa submotricidade, enquanto que o restante dos elementos, o isolamento, a tela e o escuro, provocam a sobrepercepção.

Com isso vemos como a movimenticidade atinge seus espectadores de maneira aguda, pois há um sistema prévio à imagem pensado para isso. Por conta dessa sobrepercepção com resquícios de submotricidade, a movimenticidade ganha um âmbito háptico. Quase sentimos aquela brisa tocar nosso rosto, pois a percepção foi tão bem ambientada e circunscrita à imagem que quase nos transporta àquele lugar.

Em Rennó observamos uma diversificação da revelação da sua temporalidade, na qual a movimenticidade se esconde por trás de uma tela de vídeo que supostamente está exibindo fotografias analógicas.

É possível constatar uma diferença da percepção do caráter movimentício entre as obras pesquisadas. *Arvorar* trabalha com a percepção súbita, focada na mobilização imersiva, enquanto Rennó abre margem para duas variantes de percepção da movimenticidade, além de repetir a possibilidade notada em Maciel, ela também pode ocorrer através da “observação desinteressada” (FATORELLI, 2012 p. 50), que percebe mudanças nos personagens retratados após retornar da observação das outras imagens que compõe a série.

Dois pontos que acabamos de citar são centrais para entendermos a dinâmica da leitura dos nossos objetos, o primeiro que destacamos é a pose. Esse fator destaca-se em *Frutos Estranhos*, da qual apresenta corpos em movimento.

Para Barthes, a pose se configura como a ordem fundadora da fotografia uma vez que ela é a base da sua leitura, em suas palavras:

[...] sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho (BARTHES, 2015, p. 68).

Ao considerarmos os deslocamentos dos personagens em Rennó ou a vibração das folhas em Maciel, vemos que a pose enquanto construção do nosso olhar, assim como outras características atribuídas às fotografias fora do contexto da hibridização temporal, é desmontada repentinamente nas imagens movimentícias sem cair na voracidade das imagens

cinematográficas, sendo o suficiente para levar a leitura dessas imagens para além do fotográfico, mesmo sem sabermos ao certo para onde elas apontam.

Percebemos como esta localização além da imobilidade fotográfica e aquém da voracidade cinematográfica também opera na expansão de mais uma característica atribuída à fotografia limitada à moldura e ao papel, como é a pose, pois a sua temporalidade distinta manifesta-se expressivamente por meio dos assuntos retratados.

É com esse desmonte da pose que ascende o segundo ponto central da leitura das nossas obras pesquisadas, o *punctum*: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge...*” (BARTHES, 2015, p. 29). Um detalhe, um gesto, o que nos aproxima daquela imagem desprevidamente, configura-se como alicerce para nossa imersão nela.

No caso dos nossos objetos, o *punctum* sai da ordem espacial, de um detalhe que está em quadro, e vai para ordem temporal, pois este encontra-se nesse interstício, nesse intervalo para perceber a temporalidade.

É válido também ressaltarmos que se trata de um “*punctum* regrado” (BELLOUR, 1997, p. 105), ou seja, premeditado, construído pelas artistas. Dessa forma, ele se faz acaso especialmente ao seus espectadores.

Quando trabalhado dentre os elementos espaciais, o *punctum* emanava de uma seleção por parte do olhar, focando no que lhe punziu, sendo possível submetê-lo ao eterno retorno, isolando-o ou relacionando-o com outros elementos da fotografia.

Podemos considerar diferenciada a forma dessas imagens impressionarem seus espectadores, pois quando esse pungir é levado à ordem temporal, cria-se uma duração para o *punctum*. Ele passa a existir dentro de um intervalo, não comportando-se mais como um punhal que nos atravessa, mas como uma lâmina que risca através desse instante de confusão mental do qual viemos comentado.

Se considerarmos os três níveis de apreensão de uma fotografia, como descreve Santaella (2008), um primeiro, ligado à um sentimento inicial, um segundo, ligado à identificação do assunto fotografado e um terceiro, já amparado pelos anteriores, que se dispõe a interpretar a imagem, podemos concluir que, apesar dessas imagens serem lidas como fotografias, perpassando os três níveis da percepção, os *punctums* delas estão vinculados à um primeiro nível de apreensão da fotografia enquanto cinema: sua movimenticidade impressiona enquanto primeiridade.

Vemos que a potência da movimenticidade enquanto *punctum* está no seu âmbito mais fenomenológico, no momento em que é apenas percepção, ainda entre a incerteza da fixidez e a intuição da mobilidade.

Quando a modernidade trata o potencial da fotografia como o de alcançar o “inconsciente óptico” (BENJAMIN, 1994, p. 94), esse pensamento se limita à captação da realidade, pois esse inconsciente se refere ao que nossos olhos não vêem no cotidiano.

Percebemos que no contexto das imagens movimentícias: “As tecnologias digitais instauram uma nova noção de realidade, e não o fim do real...” (FATORELLI, 2013, p. 101), com isso queremos ressaltar que as imagens movimentícias, com suas complexas combinações entre mídias, inserem o espectador em um novo modo de perceber o tempo.

Em alguns momentos tratamos das obras, em especial da obra de Kátia Maciel, como “alucinação”, “surreal”, porém ressaltamos que essa é a sensação que trazem em um primeiro momento por conta do terreno desconhecido que nos levam.

Quando essas imagens são pensadas, para além de sentidas, podemos compreender como a movimenticidade opera como uma criação de outra realidade. Podemos superar o entendimento delas como “surreal” ao nos perguntarmos se já sonhamos alguma vez com alguma cena que carregue essa mesma temporalidade.

Da mesma forma que a movimenticidade não cabe ao cinema temporalmente rarefeito, exemplificado anteriormente, podemos inferir que a movimenticidade não está “prevista” em nosso inconsciente, dessa maneira, pode ser compreendida como uma nova noção de realidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu de duas obras que nos afetam por suas temporalidades particulares. Ao nos aprofundarmos nos aspectos imagéticos e midiáticos destas obras, entendemos melhor como esta afetação ocorre, sem que esse entendimento cesse, uma vez que a investigação nos leva a reconsiderar uma série de entendimentos postos à fotografia e ao cinema.

Vimos como entendimentos desenvolvidos por notórios pensadores em relação à produção imagética são postos em xeque por essas imagens, desde a maneira de expô-las, até noções mais intrínsecas, como a noção de imobilidade e mobilidade.

Iniciamos com uma apresentação da produção das duas artistas envolvidas. Vimos como as questões presentes nas obras pesquisadas são fruto de uma pesquisa anterior, solidificada ao longo da carreira de ambas as artistas.

Na produção de Kátia Maciel identificamos características como a interatividade, o que também está presente em *Arvorar*. Da mesma forma, identificamos o trabalho com a questão da memória em *Frutos Estranhos*, debate que demonstramos ser presente ao longo da produção de Rennó.

Para compreendermos melhor a localização destas imagens dentro do universo de produção imagética, iniciamos a pesquisa com a explanação de alguns conceitos primordiais ao assunto, como o de “imagens técnicas” e o de “entre-imagens”, campos de produção de imagens onde inserem-se as obras de Rosângela Rennó e Kátia Maciel.

Diante dessa contextualização chegamos à compreensão do grau de distinção que há na temporalidade dessas imagens e baseando-se na qualidade que elas carregam em manifestar um movimento de maneira muito sutil, denominamo-las de “imagens movimentícias”.

Após chegarmos a essa denominação, estas imagens nos conduziram ao entendimento sobre os dois grandes projetos de produção artística que guiaram a produção de imagens técnicas em geral. Vimos como no projeto moderno houve uma exclusão em massa de diversos dispositivos capazes de trabalhar a manipulação temporal de diversas maneiras.

No lugar desses dispositivos sobressaíram a fotografia e o cinema, juntamente com a tentativa de engessamento da produção imagética proveniente desses dispositivos. Perante o exposto, vimos como as imagens movimentícias desvirtuam tanto o dispositivo fotográfico quanto o cinematográfico, além da maneira como a fotografia e o cinema apresentam-se e são previamente compreendidos pelo público.

Ao mesmo tempo, vimos que as imagens movimentícias constituem um movimento em busca de outras formas de se produzir imagens técnicas, pois destacamos que ainda no projeto moderno são identificadas várias experiências que fogem da maneira hegemônica de se produzir fotografia e cinema.

Ou seja, demonstramos que apesar da sua temporalidade particular, as imagens movimentícias são precedidas por uma série de infiltrações e linhas de fuga na produção imagética que busca outras maneiras de se relacionar com o tempo, constituindo-se como uma forma atualizada dessa fuga, que dialoga com o meio em que se insere.

Ao considerarmos imagens fora do contexto artístico que também carregam uma relação diferenciada com o tempo, pontuando desde experiências mais antigas, como o exemplo das cronofotografias de Marey, até experiências contemporâneas exemplificadas por meio dos *cinemagraphs*, vimos como as experimentações com as questões temporais não são exclusividade das imagens movimentícias e do meio artístico, ao mesmo tempo que ressaltamos a distinta forma com que essas obras operam suas experimentações.

Ao tratarmos do projeto contemporâneo da produção artística vimos como as obras pesquisadas dialogam com as questões presentes nesse contexto. Por meio da “condição pós-midiática” vimos as diversas possibilidades que as imagens têm ao se desprenderem do meio que a modernidade as vinculou.

Nesse contexto vimos a importância do vídeo como um lugar de passagens, que, viabiliza o contato entre o estático e o movimento para essas obras. Assim como vimos a importância dos *softwares* de edição, que possibilitam mutações na imagem em prol dessa temporalidade distinta.

Essas experiências foram compreendidas através do conceito de “convergência dos meios”, ou seja, como um processo em que as manifestações artísticas estão convergindo suas características e tornando-se confusas para classificações postas anteriormente. Esse entendimento é caro para a compreensão das obras pesquisadas uma vez que trabalham uma temporalidade ambígua, localizada entre o fotográfico e o cinematográfico.

Em seguida chegamos ao momento em que nos concentramos em observar especificamente a temporalidade das obras que guiam esse estudo. Ocorre que esse tempo, além do instantâneo e aquém do cinematográfico, nos surge tanto como uma potência quanto como uma dúvida.

Com isso, buscamos compreender como essa temporalidade nos afeta. Porém, essa temporalidade nos surge como um objeto escorregadio, do qual tentamos captar, mas parece sempre nos escapar um pouco.

Ao atribuirmos conceitos do cinema, como fizemos ao usar a ideia de ritmo do cineasta russo Tarkovsky, compreendemos um pouco mais dessa temporalidade ambígua, ao mesmo tempo em que percebemos que ela subverte esse conceito e o leva para outros lugares.

Também identificamos essa subversão quando usamos conceitos provenientes do pensamento relativo à fotografia. Ao buscarmos entender essas imagens por meio de conceitos como o de “pose” ou “*punctum*”, do teórico francês Roland Barthes, vemos que elas os embaralham e os carregam a outros lugares para além da fotografia.

Por isso, apesar de entendermos que essas imagens partem de um estado fotográfico, decidimos não nos relacionar com elas limitando-nos apenas ao pensamento sobre fotografia. Isso nos levou a uma análise híbrida das imagens, o que faz jus a forma como elas se apresentam.

No começo desta pesquisa vimos a distinção que Santaella faz entre dois grandes campos da imagem: as representações mentais e as representações visuais. Ou seja, uma divisão que se efetua entre as imagens que criamos em nossa mente e as imagens que percebemos através dela. A autora ressalta que apesar da divisão, esses dois campos são complementares, pois imaginamos aquilo que vemos e vice-versa.

Como citamos, apesar da sensação de alucinação que essas obras nos provocam, ainda não costumamos nos deparar com sua temporalidade em nossos pensamentos e sonhos. Porém, diante da pontuação de Santaella de que as representações visuais e as imagens mentais alimentam-se mutuamente, podemos nos indagar se essa temporalidade também se tornará parte do nosso imaginário.

Ao mesmo tempo, Fattorelli nos diz que as tecnologias instauram uma nova noção de realidade, fato que constatamos ao nos depararmos com o tempo das imagens movimentícias, em grande parte viabilizado pela bricolagem de dispositivos efetuada pelas artistas.

Diante dessas questões compreendemos a qualidade de expansão que essas imagens trazem para nossas mentes. Esse fato abre a possibilidade de futuras pesquisas que se destinem não somente à essas imagens, mas às suas reverberações.

O que acontece é que a distinção entre o imóvel e o móvel não é tensionada de maneira abrupta, gritante, assim, os conceitos advindos tanto do pensamento referente à fotografia quanto do pensamento referente ao cinema, servem para a compreensão dessas imagens, ao mesmo tempo em que acabam sendo remodelados por ela. Por isso consideramos que essas obras estão sempre nos escapando um pouco, pois estão sempre trazendo novos apontamentos.

Como dissemos no último capítulo, é possível que essas imagens não queiram ser compreendidas, mas somente sentidas.

Por isso nossa reflexão partiu de uma afetação derivada das imagens. A partir da maneira como elas nos atravessa buscamos desenvolver um pensamento que se alinha para questões tanto do cinema quanto da fotografia.

Diante da complexa afetação que essas imagens nos causa, juntamente à observação do não esgotamento do assunto até o momento, podemos constatar como essa pesquisa ainda rende desdobramentos.

Podemos considerar que esta temporalidade rarefeita nas obras estudadas se manifesta em outras linguagens, como o cinema e a videoarte, por vezes, de maneira diferenciada e com outros propósitos.

Com isso vemos que, apesar do tempo interno do quadro nas obras ser bastante particular, essa estética dos “micromovimentos”, dos “microacontecimentos” é uma tendência imagética, que atravessa diversas produções.

Assim, vislumbramos um amplo campo em que essas obras podem ser relacionadas e trabalhadas em outras perspectivas futuramente.

Vemos que essas obras compõe uma corrente da produção imagética contemporânea comprometida em contrariar a aceleração e a banalização com que as imagens são tratadas em um mundo regido pela infosfera. Identificamos que juntamente a uma cinematografia que propõe uma postura mais observadora do mundo, contrariando o frenesi dos efeitos especiais hollywoodianos, as imagens movimentícias juntam-se a esse movimento sem limitar-se à imobilidade já prevista para a fotografia, propondo a presença de um movimento que deve servir para ser verdadeiramente notado e gerar afetação aos seus espectadores.

Dessa forma, podemos considerar que a pontuada ambiguidade entre fotografia e cinema configura-se como um forma de adentrar na complexidade dessas imagens e que há outros apontamentos derivados dessa obras a depender de como elas são contextualizadas.

Vemos que a complexidade dessas imagens perpassa a questão temporal, gerando diversas possibilidades de futuras abordagens.

Além disso, pelo fato de considerarmos essa temporalidade tão distinta, devemos entender a presente investigação como um primeiro passo para a compreensão da dinâmica dessas obras e demais imagens similares.

Não podemos considerar que a compreensão dessa temporalidade foi totalizada nesta pesquisa, até porque já ressaltamos que nossa postura em relação à essas imagens não se trata somente de compreendê-las, mas também de senti-las, observá-las.

Ao contrário do cinema e da fotografia, que já têm uma teoria consolidada, as imagens movimentícias se portam como um agente infiltrado nessas teorias. Não temos a intenção de engessar a compreensão dessas imagens e suas temporalidades criando uma teoria para elas, pelo contrário, buscamos usar conceitos de diferentes campos e momentos para percebê-las melhor, mas reconhecendo que esses conceitos não totalizam a compreensão dessas obras.

Ou seja, não nos interessa aqui esgotar a compreensão da temporalidade dessas obras, nos interessa fazer jus ao seu caráter complexo, que exige um pensamento equivalente.

Também devemos reconhecer que na contemporaneidade, os modos de produção de imagens se multiplicam constantemente, dessa forma, as possibilidades de surgirem desdobramentos das questões aqui postas a partir de futuras obras são inevitáveis, o que já exigirá outras investigações e conceituações.

Esse modo de produção tão suscetível a mutações faz com que o pensamento sobre estas imagens necessite de uma constante atualização, o que mantém o pensamento sobre elas dentro do caráter que já ressaltamos, escorregadio, que solicita um esforço constante para se manter em consonância à dinâmica destas imagens.

Ao buscarmos compreendê-las, estas já alcançaram novas potencialidades, dessa forma, continuaremos buscando pelas imagens movimentícias.

REFERÊNCIAS

- ALZUGARAY, Paula. **Despertar a memória**. São Paulo: Select, 2017. Disponível em: <https://www.select.art.br/despertar-a-memoria/>. Acesso em: 20 out. 2020.
- ARTE NA REDE. **As gotas de pollock**. [S. l.]: [s. n.], 2018. Disponível em: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/as-gotas-de-pollock/>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- ARTNET NEWS. **Revisiting Diane Arbus most famous photo on her 94th birthday**. [S. l.]: Artnet News, 2017. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/diane-arbus-birthday-890000>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. Chris Marker e a perdição do tempo. **Rebeca – Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 1-18, dez. 2015.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.
- ARTES EDUCADORES. **Nu descendo a escada, Marcel Duchamp, França, 1912**. [S. l.]: [s. n.], 2008. Disponível em: <http://arteseducadores.blogspot.com/2008/04/marcel-duchamp.html>. Acesso em: 20 out. 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 112 p.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. cap. 5, p. 121-128.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 381-400.
- BECK, Jamie; BURG, Kevin. **Cinemagraphs**. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/y5622uzp>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997. 392 p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 339-341.
- BRESSON, Henri Cartier. **O Imaginário segundo a natureza**. São Paulo: GG Brasil, 2004. 99 p. Disponível em: <https://projetoexperimental3.files.wordpress.com/2016/03/instante-decisivo-cartier-bresson.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

BETTER PHOTOGRAPHY. **The Lion running Tamer, Edward Muybrigde, 1886.** [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/>. Acesso em: 20 out. 2019.

BURMESTER, Cristiano Franco. Fotografia – do estático para o movimento: um estudo sobre as transformações das narrativas fotográficas. **Nhengatu revista ibero-americana para comunicação e cultura contra-hegemônicas**, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 1-15, jan. 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2005.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century.** Cambridge: MIT Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

DESCTRUCCION DEL COLOR. **Encontro Fortuito, Duane Michals, Estados Unidos, 1970.** [S. l.]: [s. n.], 2011. Disponível em: <http://destrucciondelcolor.blogspot.com/2011/02/duane-michals.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. **Eco pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 23-35, jan. 2012.

DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. *In*: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais.** Rio de Janeiro: Circuito, 2014. cap. 7, p. 123-158.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus, 1993.

DUBOIS, Philippe. Sobre o efeito cinema na arte contemporânea. *In*: MACIEL, Kátia. (Org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. cap. 5, p. 85-92.

DUBOIS, Philippe; BENTES, Ivana. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2003.

EL PAÍS. **Robert Frank, uma vida em ação.** [S. l.]: El País, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/09/album/1486645276_499984.html#foto_gal_1. Acesso em: 20 nov. 2019.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 1, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional: antologia.** Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. cap. 7, p. 269-275.

EPSTEIN, Jean. Realização do detalhe. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional: antologia.** Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 280-282.

ESTAÇÃO LIBERDADE. **El Lissitzky e a transformação social da Rússia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2020. Disponível em: <https://www.estacaoliberalidade.com.br/livraria/el-lissitzky-e-a-transformacao-social-da-russia>. Acesso em: 20 out. 2020.

ESTÓRIAS DA HISTÓRIA. **Análise da obra “a arte da pintura”, de Johannes Vermeer**. [S. l.]: [s. n.]: 2013. Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/09/analise-da-obra-arte-da-pintura-de.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.

ETIENNE, Samain. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005.

EUN-JIN, Kim. **Connection between humans, nature examined in show**. [S. l.]: Korea Joong Daily, 2019. Disponível em: <http://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=3065239>. Acesso em: 10 dez. 2019.

EXAME. **Exposição em SP traz fotos de serra pelada feitas por Sebastião Salgado**. [S. l.]: Exame, 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/exposicao-em-sp-traz-fotos-de-serra-pelada-feitas-por-sebastiao-salgado/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 51-77, dez. 2004.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo, e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013a.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: ETIENNE, Samain. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 81-92.

FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. In: BASTOS, Teresa; CARVALHO, Victa de (Org.). **Fotografia e experiência: os desafios da imagem na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Walprint, 2012. cap. 4, p. 44-58.

FATORELLI, Antonio. Sobreposições e atravessamentos entre o analógico e o digital. In: DUBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões**. São Paulo: Casa das Musas, 2013b. cap 7, p. 163-178.

FETTERMAN, Peter. **Elsa Maxwell's toy ball at the Waldorf, New York (3 cigarretes)**. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.peterfetterman.com/artists/126-william-klein/works/27890-william-klein-elsa-maxwell-s-toy-ball-at-the-waldorf-new-1955/>. Acesso em: 20 out. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: É Realizações, 2018.

FOCUS ESCOLA DE FOTOGRAFIA. **Mestres da fotografia – August Sander**. [S. l.]: Focus Escola de Fotografia, 2015. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/mestres-da-fotografia-august-sander/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

GARAPA. **Postais para Charles Lynch**. [S. l.]: Garapa, 2016. Disponível em: <https://garapa.org/portfolio/postais-para-charles-lynch/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor**. São Paulo: EdUSP, 1996. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/09/paulo-herkenhoff-rosc3a2ngela-rennc3b3-a-filosofia-da-instituic3a7c3a3o-fotogrc3a1fica.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

JESUS, Eduardo de. Duas ou três coisas que sei sobre ela. *In*: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. cap. 7, p. 171-184.

KERTESZ, Andre. **Un regard oblique**. [S. l.]: Pinterest, 2020. Disponível em: [https://www.pinterest.es/pin/159596380522780479/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mweb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.es%2Famp%2Fpin%2F159596380522780479%2F&expand=true](https://www.pinterest.es/pin/159596380522780479/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.es%2Famp%2Fpin%2F159596380522780479%2F&expand=true). Acesso em: 20 out. 2020.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition**. London: Thames & Hudson, 2000. 64 p.

KUNST MUSUEM WOLFSBURG. **24 hours psycho**. [S. l.]: [s. n.]: 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw>. Acesso em: 10 dez. 2019.

LISOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. *In*: ETIENNE, Samain. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 309-317.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2008.

MACIEL, Katia. **À sombra**. [S. l.]: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://katiamaciel.net/a-sombra>. Acesso em: 20 out. 2019.

MACIEL, Katia. **Arvorar**. [S. l.]: [s. n.], 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/74017965>. Acesso em: 20 out. 2019.

MACIEL, Katia. **Autobiografia**. [S. l.]: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://katiamaciel.net/autobiografia>. Acesso em: 20 out. 2020.

MACIEL, Katia. **Inútil paisagem**. [S. l.]: [s. n.], 2005. Disponível em: <https://katiamaciel.net/inutil-paisagem>. Acesso em: 20 out. 2020.

MACIEL, Katia. **Katia Maciel**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MACIEL, Katia. **Mar adentro**. Belo Horizonte: Funarte, 2015. Disponível em: <https://katiamaciel.net/mar-adentro>. Acesso em: 20 out. 2020.

MACIEL, Katia. Transcinemas. *In*: MACIEL, Kátia. (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. cap. 1, p. 13-22.

MAGNUM FOTOS. “**O soldado caído**”, Robert Capa, Espanha, 1936. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://mediastore2.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/Home2/5/5/1/9/PAR115311.jpg>. Acesso em: 20 out. 2019.

MARCELLO, Carolina. **Futurismo**: o que foi e principais obras. [S. l.]: Cultura Genial, 2020. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/futurismo-principais-obras/>. Acesso em: 20 out. 2020.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. cap. 3, p. 375-380.

MEDIUM. **Sobre aquela foto de Henri Cartier Bresson e a dança do seu olhar**. [S. l.]: Medium, 2018. Disponível em: <https://medium.com/graphia-de-luz/sobre-aquela-foto-de-henri-cartier-bresson-e-a-dan%C3%A7a-do-seu-olhar-a4b14753b9eb>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MET MUSEUM. **Il fumatore – il cerino -la sigareta, Anton Giulio Bragaglia, Itália, 1913**. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286593>. Acesso em: 20 out. 2019.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 27-35.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Photographic gun**. São Paulo: MAM, 2020. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/cm2006-163-renno-rosangela/>. Acesso em: 20 out. 2020.

OLIVEIRA, Alana Borges Neves. **O movimento nas imagens**: da fotografia aos cinemagraphs. 2013. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação) – Faculdade Senac, Goiânia, 2013.

PARENTE, André. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015. 200 p.

PARTRIDGE, Steve. **Monitor**. [S. l.]: Vimeo, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/19121750>. Acesso em: 10 dez. 2019.

PINTEREST. **Praxinoscope**. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.pinterest.com.au/pin/548172585875263379/>. Acesso em: 20 out. 2019.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 55-70.

RENNÓ, Rosângela. **Cerimônia do adeus** [S. l.]: [s. n.], 2003. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/31/2>. Acesso em: 20 out. 2020.

RENNÓ, Rosângela. **Frutos estranhos**. [S. l.]: [s. n.], 2006. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/18/5>. Acesso em: 20 out. 2019.

RENNÓ, Rosângela. **Hipocampo**. [S. l.]: [s. n.], 1998. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/42/2>. Acesso em: 20 out. 2020.

RENNÓ, Rosângela. **Série imemorial**. [S. l.]: [s. n.], 1994. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. *In*: DUBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). **Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões**. São Paulo: Casa das Musas, 2013. cap 1, p. 17-36.

REVISTA ZUM; COLLEGE DE FRANCE. **Locomoção Humana IIIB, Étienne-Jules Marey, 1886**. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/disparocinematografico/> Acesso em: 20 out. 2019.

RIBEIRO, Solon. **Lambe-lambe: pequena história da fotografia popular**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 1997.

RITA. **Edison e o kinetoscópio**. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://130306051.blogspot.com/2007/01/edison-e-o-kinetoscpio-em-1889-edison.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZARKOWSKI, John. **The photographer's eye**. New York: MOMA, 2007.

TACCA, Fernando de. Fotografia: intertextualidades e hibridismos. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 3, n. 3, p. 113-132, out. 2007.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA DO Ó, Rodrigo. **John Berger, sobre o nu na arte europeia**. [S. l.]: As novidades de sempre, 2017. Disponível em: <http://rodrigossilvadoo.blogspot.com/2017/02/john-berger-sobre-o-nu-na-arte%20europeia.html>. Acesso em: 20 nov. 2019.

THE ART RESERVE. **Milk drop coronet**. [S. l.]: The Art Reserve, 2019. Disponível em: <https://www.theartreserve.com/harold-edgerton-milk-drop-coronet-1957>. Acesso em: 20 nov. 2019.

VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. p. 247-251.

VICENTE, Carlos. Fotografia: a questão eletrônica. *In*: ETIENNE, Samain. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 319-328.

WIKIPÉDIA. **Cubofuturismo**. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cubofuturismo>. Acesso em: 20 out. 2020.

WIKIPÉDIA. **Cut with the kitchen knife**. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

WIKIPÉDIA. **Lanterna mágica Aulendorf**. [S. l.]: [s. n.], 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Laterna_magica_Aulendorf.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

WIKIWAND. **Câmera escura**. [S. l.]: [s. n.], 2019. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Câmera_escura. Acesso em: 10 dez. 2019.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.